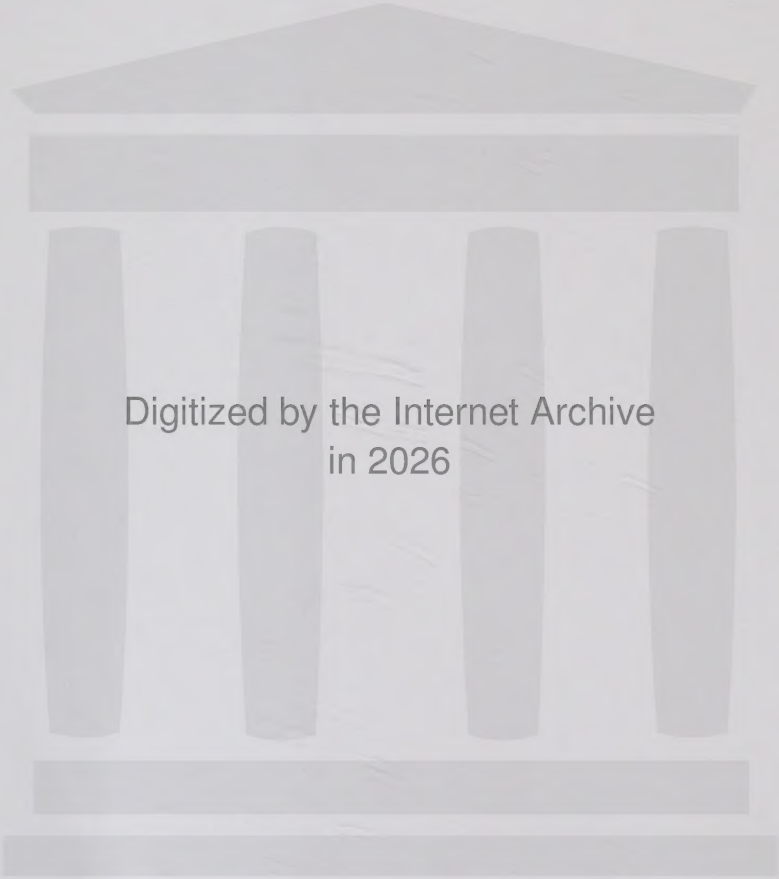
L'art en texte

Classique

Vlionello Venturi

Chagall

SKIRA


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/marcchagallfrenc0000unse

Marc Chagall

de
Lionello Venturi

L'art en texte

Classique

Vlionello Venturi

Chagall

Editions d'Art Albert Skira S.A.

Collaboration graphique: Jérôme Baratelli
assisté de Daniel Galasso

Du même auteur
chez le même éditeur

CÉZANNE
130 illustrations

Catalogue des ouvrages illustrés sur simple demande
89 route de Chêne, Genève
34 rue Serpente, Paris 6e

Première édition: 1956 collection «Le goût de notre temps»
© 1994 by Editions d'Art Albert Skira S.A.

Note de l'éditeur

L'auteur de cet ouvrage, réfugié aux Etats-Unis pendant la dernière guerre, a noué à New York des relations très amicales avec Chagall et sa famille, qui se poursuivront sa vie durant. C'est à New York également qu'il publie en 1945 une monographie de l'artiste. Il suivra toujours avec intérêt et passion son parcours.

Cette monographie de Lionello Venturi demeure un témoignage unique de l'entente chaleureuse et critique entre un historien d'art et un grand artiste de son temps.

Sommaire

MARC CHAGALL – LA VIE ET L'ŒUVRE

Quelques voies d'approche 13
Les origines – 1907-1910 25
Le choc de Paris – 1910-1914 33
Le retour au pays natal – 1914-1922 45
Amours et pressentiments – 1922-1938 57
Face à la tragédie – 1938-1947 69
L'autonomie de la couleur et de la touche – 1947-1956 79

Témoignage personnel sur l'auteur
par Jean Leymarie 89

Notice biographique 95
Points de repère 97
Principales localisations des tableaux mentionnés 103

Mon cher Chagall,

Ce livre est dédié à votre œuvre; il parle de vous, du passé, du présent et de l'avenir de gloire qui vous attend.

Vous êtes de ces rares artistes qui réjouissent leurs contemporains par le fait même qu'ils existent, par l'orgueil que vous nous donnez de compter parmi vos amis et de participer en quelque sorte à la vie de votre imagination. Par la vertu de votre art, l'impossible devient vraisemblable, l'irréel évident, le fantastique familier, le magique rassurant.

Laissez-moi vous remercier de nous avoir aidés, avec cette grâce unique qui est la vôtre, dans la réalisation de cet ouvrage pour lequel la collaboration de Jacques Lassaigne m'a été précieuse.

L.V.

Quelques voies d'approche

Aujourd'hui, Chagall est devenu populaire. On réclame partout ses expositions parce qu'il compte parmi les novateurs les plus certains, sans qu'il soit pourtant nécessaire d'apprendre devant ses toiles une nouvelle langue. Ce qu'il nous montre est différent, bien entendu, de ce que nous voyons dans la nature, mais pas au point que nous ne retrouvions facilement les rapports entre image et réalité. Le succès de Chagall est dû à l'excellence de sa peinture, mais aussi à quelque chose dont il a le privilège parmi les artistes modernes: une âme simple. Pour nous, critiques d'art, qui ne sommes pas des âmes simples, il est parfois difficile de comprendre Chagall et nous avons besoin de plusieurs voies d'approche. Mais peut-être parviendrons-nous à le connaître d'une façon moins subjective, tel qu'il est.

En 1929, le Victoria and Albert Museum de Londres exposa des icônes anciennes prêtées par le Gouvernement soviétique. Les critiques anglais frappés par la qualité de ces œuvres s'étonnèrent pourtant d'un art si éloigné de la tradition occidentale du goût; même les peintures byzantines ne leur étaient pas aussi étrangères. Roger Fry, par exemple, écrivit: «L'idée de causalité fait défaut à l'artiste russe. Le monde de son imagination n'observe pas les obligations de la causalité: il est en effet un monde entièrement miraculeux où tout peut arriver à tout moment.» Ces mots pourraient aussi bien s'appliquer aux peintures de Chagall. Comme les icônes russes, elles sont chargées d'une passion qui se manifeste davantage par la couleur que par le dessin. Cette couleur est éblouissante, mais d'une manière inattendue. Les rapports et les effets de lumière et d'ombre qui sont l'apanage des écoles occidentales de peinture depuis le XVI^{e} siècle sont consciemment ignorés par Chagall, qui y voit quelque chose de trop rationnel. Ses tons sont retentissants plutôt que clairs, ils ne contiennent pas une lumière physique mais plutôt une illumination psychologique.

L'icône russe, comme d'ailleurs la peinture byzantine, cherche à représenter non pas le monde dans lequel nous vivons, mais l'au-delà, peuplé par le Christ, la Vierge et les saints. En Juif sincère, Chagall n'a représenté que par exception l'au-delà chrétien et il

ne s'intéresse pas davantage à une vision réaliste de notre monde. Il a donc besoin de transcendance et des mythes que la transcendance implique. Les humains, les bêtes et les monstres qui voltigent dans le ciel sans obéir aux lois de la pesanteur sont bien des mythes ou au moins tendent à en être.

Cette absence de justification rationnelle dans la représentation a conduit certains critiques à rapprocher l'œuvre de Chagall de l'art populaire. Or, il existe un art populaire russe qui n'a rien à voir ni avec les icônes ni avec Chagall. Alors que l'art populaire en général se caractérise par une imagination décousue et un manque de technique, Chagall fait preuve dans son métier d'une maîtrise absolue; s'il ignore et veut ignorer la cohérence rationnelle, c'est que son style si personnel repose sur la cohérence de sa vision et de son imagination qui lui permettent d'entrouvrir les portes de l'inconnu.

Le goût de l'irrationnel et le besoin de transcendance s'expliquent si l'on songe au milieu familial dont Chagall est issu. Il est né à Vitebsk dans la Russie blanche, fils d'un commis d'épicerie et petit-fils d'un précepteur de doctrine religieuse. Ses parents étaient de pauvres gens qui regardaient la synagogue comme leur école et leur idéal unique. Rappelons que, autour de 1890, le mouvement religieux appelé Hassidisme avait encore une influence importante sur la formation spiri-

tuelle des Juifs russes. Ses principes essentiels étaient l'omniprésence de Dieu – d'où une sorte de panthéisme – et l'idée de la communion constante entre l'homme et Dieu. Par cette communion, par l'amour de Dieu et la foi absolue dans l'efficacité de la prière, tout homme peut obtenir une claire vision intellectuelle, le don de prophétie et le privilège de faire des miracles dans la vie de tous les jours. Si un cheval a été volé, si on désire la naissance d'un enfant, un saint rabbin est prié de faire le miracle. Le Hassidisme était une réaction contre les excès rationnels des Commentateurs du Talmud; il faisait résider l'essence de la religion dans l'abandon confiant et joyeux à la volonté divine et condamnait l'ascétisme, la tristesse et la douleur obscurcissant la conscience et empêchant la communion avec Dieu.

Mentionnons aussi les conditions de vie des Juifs dans la Russie des Tsars, les humiliations, les menaces, les violences, les pogromes. On comprend alors toutes les obsessions de Chagall, dont l'hypersensibilité est nourrie du souvenir de ses parents, des maisons et des rues du village natal, des hantises de la nuit et des bruits qui révèlent dans l'obscurité la présence des esprits. Pour se soustraire à cette emprise, il s'échappe sur les toits ou s'imagine qu'il vole dans les airs; il se révolte avec ironie et impertinence, avec cet éclat de courage et de violence désespérée qui est le propre des âmes timides.

D'ailleurs ses obsessions n'étaient que l'ombre d'une grande lumière puisque son penchant principal l'entraîne vers la bonté, le plaisir, la joie, la confiance, la félicité. C'est cela qui pour lui est sacré et dans la pire adversité il ne peut l'oublier, même s'il s'en approche toujours avec hésitation. Dès sa première jeunesse, sa beauté aidant, il est aimé et il aime; il s'attache à tout ce qui existe sur la terre ou dans le ciel, aux animaux, par exemple les vaches familières, chéries depuis son enfance. Plus tard, il découvre les fleurs, les paysages. Devant les êtres humains, il se sent timide et méfiant; mais l'amour le transporte et l'exalte.

Toutefois, ses joies les plus positives ne sont jamais pures de craintes de catastrophes, d'où la mélancolie qui accompagne sa vie et l'élément dramatique de ses images les plus célestes. Aussi traite-t-il familièrement ses mythes et ses héros, ne reconnaissant entre eux aucune hiérarchie: un coq ou une pendule ne sont que des prétextes pour le jeu de son imagination. Il ne suppose même pas qu'on puisse faire de distinction entre le physique et le spirituel. Ce sont là des conditions propres au développement d'un mysticisme bien différent du mysticisme chrétien et particulièrement favorable, par une représentation corporelle de l'esprit, à la naissance de l'art. Cette personnification se manifeste en peinture par la forme plastique et la couleur. Chagall est un coloriste né. De sa première œuvre

jusqu'à ce jour, il a conservé un goût original et personnel pour une couleur dont il n'y a guère d'antécédents que dans l'art byzantin et les icônes russes et qu'il a développée et approfondie sans lui faire perdre son caractère essentiel de vision chromatique de l'au-delà. La forme plastique de Chagall a une origine plus complexe. Lorsqu'il peint ses premières œuvres, la forme lui sert seulement à souligner l'expression chromatique, elle n'a pas de qualité par elle-même. Ce n'est qu'après avoir été en contact avec le cubisme naissant que Chagall adopta ce type de forme qu'on appelle plastique.

Il faut bien se rendre compte que la forme plastique est à la base de l'art occidental et a permis aux peintres depuis Giotto de conquérir le monde extérieur dans lequel nous vivons. La couleur elle-même y a été intégrée grâce à l'effet de lumière et ombre. Les proportions, la composition de l'espace, la perspective, l'anatomie, le mouvement, l'accent mis sur l'aspect physique des choses, tout ce qui caractérise la peinture d'Occident est la conséquence de l'introduction du principe plastique dans la vision. C'est là essentiellement une contribution intellectuelle, rationnelle même, à la création de l'œuvre d'art.

Le cubisme cherchait l'essence du sujet dans sa structure physique, transcendant en quelque sorte la réalité contingente. Chagall le trouva trop «réaliste» à

son goût, c'est-à-dire par trop occupé du côté physique des choses. Mais le cubisme représentait le point extrême, presque désespéré, du principe plastique. Et maintenant imaginons le jeune Chagall, familier du miracle et de l'irrationnel, qui débarque de Vitebsk à Paris avec tout son bagage d'obsessions, de rêves les yeux ouverts, d'illuminations chromatiques. Au début il voulait repartir, mais il est resté, il a maîtrisé et bientôt dépassé la méthode cubiste sans renoncer à ce qu'il était. Il a vidé la forme géométrique de tout ce qui pouvait être rationnel et s'en est servi pour donner plus d'autorité à son monde miraculeux. C'était une tâche de géant que de fondre ensemble l'Orient et l'Occident, de concilier imagination et raison, de trouver le point où l'au-delà et la réalité qui nous entoure se rencontrent. Chagall n'était alors qu'un jeune homme mais il a assumé cette tâche d'une façon toute personnelle, aisée et pleine de grâce.

Depuis le XVIII^{e} siècle, plusieurs peintres russes renonçant à la tradition des icônes ont voulu suivre les peintres occidentaux. Ils acceptèrent toutes les conventions du néo-classicisme, du romantisme, du réalisme, de l'impressionnisme et du symbolisme, et parvinrent à ressembler aux peintres français ou allemands sans rien apporter de nouveau au goût occidental. Chagall au contraire resta fidèle à soi-même et par conséquent à cette tradition de voir, de sentir et d'ima-

giner qui avait accompagné sa première enfance et sa jeunesse, mais il prit de l'Occident ce qui lui était nécessaire. Ayant maîtrisé les deux traditions, il resta indépendant d'elles. On ne peut le considérer comme un peintre russe car, ainsi qu'il l'a dit lui-même, il est «né une deuxième fois à Paris». Mais il n'est pas non plus un peintre purement français. Il est Chagall, il est «son Dieu et son prêtre», pour reprendre le mot de Baudelaire.

La conciliation d'éléments si différents aurait été pour quiconque une tâche ardue; mais pas pour lui. Il illustre à merveille ce principe d'Aristote selon lequel on n'apprend que ce qu'on connaît. Il se familiarise vite avec ce qu'il découvre mais ne va que jusqu'au point qui lui sera familier. Il ignore tout le reste. Il ne comprend et ne veut comprendre que ce qu'il peut accepter dans le monde de son imagination.

Si l'on évoque le climat artistique à Paris en 1910, on trouve bien naturel que Chagall ait été mal vu des autres artistes et en particulier des cubistes. Depuis l'impressionnisme, les peintres français d'avant-garde avaient lutté pour se libérer du sujet et le réduire au motif, pour forcer le public hostile à apprécier leurs peintures uniquement d'après les formes et les couleurs. Et voici que Chagall apportait des images pleines d'allusions mais difficiles à comprendre parce qu'elles appartenaient à une autre civilisation et manquaient de

justification rationnelle. Il n'est pas étonnant qu'on l'ait accusé de vouloir réintroduire dans la peinture la «littérature».

Ici il convient de distinguer. Personne ne croit que le *Don Quichotte* de Daumier soit autre chose que de la peinture; tout le monde admet au contraire que le *Napoléon* de Meissonier est de la littérature. C'est que Daumier exprime sa propre vision de Don Quichotte dans ses formes et ses couleurs tandis que Meissonier, sans chercher à imposer son style, représente avec soin une image qu'il a héritée du passé et qu'il répète de façon routinière. Daumier transforme le sujet extérieur en un motif personnel, le Don Quichotte de Cervantes en Don Quichotte de Daumier. Le danger serait donc d'introduire dans la peinture un élément pris de l'extérieur sans lui faire subir aucune transformation. Mais si un style cohérent est imposé à l'œuvre, alors on ne peut parler de «littérature», tout au plus de «poésie»! La même distinction doit être faite entre «illustration» et «peinture». De deux tableaux représentant le même sujet, l'un sera tenu pour illustratif s'il est soumis au sujet et trouve dans celui-ci sa seule justification; l'autre sera dit peinture si le sujet est pleinement absorbé dans le style, qui se justifie par lui-même et qui a sa valeur propre. Il nous suffit de poser le problème de cette manière pour nous apercevoir que Chagall n'est ni un «littérateur» ni un «illustrateur». Après avoir vu ses

œuvres, on se rappelle très bien son style, qu'on ne peut confondre avec aucun autre, mais on fait abstraction de ses sujets. D'ailleurs le motif, la forme et la couleur sont nés simultanément dans son imagination. La nature, la culture littéraire n'y sont pour presque rien.

Un fait est certain: Chagall apporta à l'art de Paris quelque chose qui lui manquait, une idée qui était chargée de conséquences pour l'avenir. Le cubisme, avec sa nouvelle rigueur intellectuelle et d'heureuses suggestions de formes géométriques, de construction et de composition, semblait réduire dangereusement les attaches avec la vie; il risquait même de couper les racines de l'art. Ce fut le rôle du jeune peintre de Vitebsk de rappeler que l'humilité et la familiarité, l'amour et la haine, la pitié et la peur, en un mot la vie des sentiments, faisaient tout de même partie de la peinture. Et ce fut un trait de génie que d'affirmer cela avec l'autorité d'un prophète. Aux mathématiques et aux sciences physiques qui semblaient être les guides indiscutés de la peinture, il opposa simplement une poésie naturelle.

Dès 1914, Chagall devait exercer une forte influence sur les expressionnistes allemands et c'est à lui encore qu'on dut se référer – même si on ne voulut pas toujours en convenir – lorsque le surréalisme naquit. André Breton, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, édité à New York en 1945, a écrit: «Ce fut longtemps une grave

lacune à l'origine des mouvements – Dada, surréalisme – qui vont opérer la fusion de la poésie et des arts plastiques, de rendre incomplètement justice à Chagall. (...) Sa totale explosion lyrique date de 1911. C'est de cet instant que la métaphore, avec lui seul, marque son entrée triomphale dans la peinture moderne.»

Il est vrai qu'une métaphore, ou comparaison sous-entendue, existe dans tout tableau qui est une œuvre d'art. Mais le mot comporte une allusion à la poésie qu'il faut retenir. Depuis Homère, les poètes se sont permis des libertés d'imagination ignorées par les peintres. Il est banal de dire d'une tête qu'elle se perd au-dessus des nuages: la représenter ainsi en peinture, Chagall fut le premier à l'oser. Et il va plus loin lorsqu'il peint un poisson ailé qui emporte dans les airs une pendule en jouant du violon. Sans doute ici les allusions érotiques existent mais la signification poétique du tableau est autre: elle réside dans l'évidence même de l'irréel, dans la vraisemblance de l'impossible; partant, elle confère à l'œuvre un pouvoir magique.

Evidemment, Chagall ne nous a pas tout révélé de l'inconscient, de l'inconnu, du mystère. Mais il n'y a pas de doute qu'il a profité des dons exceptionnels de son imagination pour concilier des antinomies éternelles: aspirations vers l'au-delà et sens terrestre de la réalité, nuances des sentiments et évidence plastique, bonté angélique et penchant démoniaque, amour de

l'Orient et maîtrise de l'Occident. Ainsi il a ouvert des voies nouvelles, presque sans le vouloir et sans le savoir, en tournant les problèmes, en se dérobant aux explications, sauf à se manifester parfois par des explosions fulgurantes, pour rentrer ensuite dans l'ombre. C'est à cette attitude que Chagall doit la qualité, le ton, le charme de son art.

Les origines

1907-1910

Marc Chagall naquit le 7 juillet 1887. La peinture était tout à fait étrangère au milieu de son enfance comme à la tradition du culte juif. Pourquoi ce pauvre enfant de Vitebsk décida-t-il de devenir peintre et demanda-t-il à sa mère d'entrer dans une école de peinture, cela demeurera toujours un mystère. Dans cet atelier, son indépendance fut pour la première fois remarquée; elle se manifestait dans sa façon d'employer les tons lilas. Ensuite, en 1907, malgré sa timidité et le risque de la misère, Chagall s'en alla à Saint-Pétersbourg où il fut admis dans une école officielle. Mais bientôt il fut dégoûté des principes qu'on y donnait. Il voulait dessiner et peindre comme il lui plaisait, ce qui ne s'accorde guère avec les exigences d'une école. Ayant quitté cette première académie, il réussit à entrer à l'école de Bakst qui était alors fort en vogue. Mais il y

resta très peu de temps. D'ailleurs, il avoue qu'il n'est pas fait pour recevoir un enseignement; il ne peut apprendre que de son propre instinct.

On comprend aisément pourquoi Chagall, malgré sa sympathie pour Bakst, se sentait fort éloigné de l'esthétique purement décorative de ses ballets ou du snobisme de ses portraits objectifs et sans âme. Un artiste comme Bakst, au service d'une classe d'aristocrates et de riches bourgeois ne voyant dans la peinture que prétexte à élégance, stylisation, esthétisme, idéalisme d'emprunt, n'était point fait pour inspirer Chagall. Sans doute à cette époque, partout sauf à Paris, ces critères seuls ouvraient la voie du succès, mais Chagall ne pouvait même pas comprendre le snobisme; il ne savait rien de la politique. Son âme était naturellement celle d'un rebelle et sa peinture ne pouvait exprimer que rébellion.

En 1906, le climat artistique de Saint-Pétersbourg fut transformé lorsque la revue *Zolotoe Runo* (La Toison d'Or) ouvrit un débat animé sur les nouveautés artistiques de Paris qui s'opposaient aux formes traditionnelles de l'art. Cette revue organisa en 1908 une exposition de peinture contemporaine russe et française. Les peintres russes les plus avancés se rattachaient encore à l'école symboliste, mais les Français s'appelaient Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, Matisse, Rouault, Braque et Derain. Ce fut la révélation d'un art complète-

ment libéré des doctrines académiques autant que de l'esthétisme et du snobisme, d'un art qui avait renoncé au sujet, partant à toutes distinctions de classe, et ne se justifiait que par l'essentiel: les formes et les couleurs. Que Chagall ait reçu cette révélation directement ou qu'il l'ait sentie confusément dans l'air, le fait est qu'il fut bientôt détaché de la tradition locale. Il avait déjà essayé d'assimiler l'impressionnisme, sans beaucoup de succès à vrai dire. Puis il avait accepté le «synthétisme», c'est-à-dire les simplifications formelles de Gauguin, dont on sent l'influence dans ses peintures comme la *Femme assise.* On peut supposer aussi qu'il avait été séduit par la passion, l'intensité expressive, la magie chromatique de Van Gogh lorsqu'on regarde l'*Atelier,* peint à Paris en 1910 mais encore dans le style des œuvres de Russie.

Pour mesurer la rapidité avec laquelle Chagall fut conquis par l'organisation formelle des nouveaux peintres de Paris, il suffit de comparer la *Kermesse* de 1908 et l'*Enterrement* de 1909 dont la composition est presque semblable. Dans la première œuvre, l'imagination de l'artiste se concentre sur l'effet psychologique pour créer une atmosphère de cauchemar; dans la deuxième, un juste rapport est trouvé entre l'effet psychologique et la composition formelle grâce à la répartition des zones claires et obscures. Ces zones sont si simplifiées qu'elles rappellent des images géomé-

triques: l'organisation plastique y est déjà évidente, même si elle est encore élémentaire en comparaison de celle que Chagall réalisera dans ses futures œuvres de Paris.

Deux autres tableaux de 1908 sont importants pour faire comprendre la naissance de son style. C'est d'abord le *Nu rouge*, qui fut posé par Théa, l'un des premiers amours de Chagall, auprès de qui il devait bientôt rencontrer Bella.

Les deux jeunes filles acceptèrent de poser nues; mais la mère de Chagall découvrit un jour le tableau peint d'après Bella et elle demanda à son fils de le retirer de sa chambre (c'est sur cette même toile qu'il peignit l'*Enterrement* de 1909). Elle ne vit pas le nu de Théa, qui existe encore. Pauvre Théa! Chagall ne comprit pas la beauté de son jeune corps, il perçut seulement un rouge garance très intense: c'était peut-être le feu qui le brûlait. Et il sentit que quelque chose était rompu; cette cassure s'exprime dans le vase de fleurs qui tombe.

Dans *Le Mort* de 1908, les éléments essentiels de l'esprit de Chagall – pas encore de son art – sont tous présents. La forme est peut-être moins sûre, plus vague que dans un tableau de 1907 sur ce thème. C'est que cette fois Chagall vise plus loin que la réalité. La perspective est à peine suggérée, les figures ne sont pas proportionnées aux isbas, les poses sont approximatives,

sauf pour le joueur de violon sur le toit. Seules les couleurs sont intenses; en elles réside la force d'expression.

Chagall raconte que, voulant peindre la rue qu'il voyait de sa fenêtre, il ne put se résoudre à en donner une représentation réaliste qui aurait été pour lui sans intérêt. En y introduisant l'image d'un mort qu'il avait entrevu dans une chambre, il crée le mystère. Pourquoi un mort entouré de cierges dans la rue? La rue est la réalité, le mort est le souvenir qui vient se heurter à elle. Le grand-père de Chagall s'échappait sur le toit pour jouer en paix du violon; voilà un autre souvenir auquel le peintre a recours pour accentuer le fantastique. Au contraire, la présence du balayeur, le désespoir de la femme, les jambes de l'homme qui rentre chez lui en courant sous la pression de la peur sont des éléments réalistes. Il y a aussi deux vases qui tombent d'une fenêtre. Chagall semble avoir beaucoup de peine à peindre un vase de fleurs solidement posé sur une table, il a besoin de le faire tomber pour suggérer la vie; et si le vase se casse, tant pis pour lui. Transformer un élément statique en élément dynamique est caractéristique de la nature profonde de Chagall. Le mort, le violoniste, les vases sont des images réelles; leur position, dans la rue, sur le toit, tombant de la fenêtre, leur donne une signification irrationnelle. La couleur souligne le mystère: c'est le soir et la rue est sombre; les rouges sont intenses, les jaunes et les verts profonds, le

ciel verdâtre et sinistre: Chagall rend cosmique la sensation de la mort.

Bella aux gants noirs de 1909 est le premier et le plus saisissant portrait de celle qui sera sa femme. Chagall l'aime mais la voit comme une figure monumentale, d'une suprême élégance, d'une certitude formelle très prononcée où l'énergie de la vie s'affirme. Si l'on compare cette œuvre au portrait de sa sœur, peint l'année suivante, qui est pourtant d'une grande force, on constate qu'aucune œuvre de cette époque n'atteint la réalité poétique de l'évocation de Bella.

Chagall a été hanté par le thème de la naissance, dont il a donné plusieurs représentations jusqu'au grand tableau, peint à Paris en 1911. Dans la version de 1910, qui n'a pas la complexité de la composition finale, la scène se divise en deux: au premier plan, la réalité dramatique de la naissance avec la mère, la sage-femme tenant le nouveau-né, le sang sur le lit; à droite, dans une lumière dorée, l'irruption des voisins curieux et des animaux familiers; la couleur apaise les contrastes et unit les deux moments. Dans la *Sainte Famille*, où il n'y á pas d'action et où la scène est unique, apparaît un effort semblable de représentation simultanée: l'enfant sur les genoux de simples paysans porte la barbe de Jésus adulte. Bizarrerie? Pour nous certainement, mais bien conforme à la tradition hassidique où le fantastique et le réel ont la même présence.

Ainsi donc, avant même d'aller à Paris, Chagall montre ce caractère essentiel de son art: il rêve les yeux ouverts et sait donner à sa vision une réalité puissante. Rêve et réalité deviennent poésie.

Le choc de Paris

1910-1914

Malgré son amour pour son pays natal et son attachement à Vitebsk, Chagall partit pour Paris en 1910. Ce n'était pas qu'il fût attiré par cette ville mais il ne pouvait plus rester en Russie. Le rebelle l'emportait en lui: «Vitebsk je t'abandonne. Demeurez seuls avec vos harengs.» Paris signifia pour lui qu'il était libre comme les autres hommes et qu'il n'avait plus à craindre les humiliations.

Bientôt il découvrit aussi qu'il y avait à Paris un métier de la peinture bien différent de celui des académies russes. Il s'agissait d'un sens précis de la forme, d'un goût pour la modération, pour la clarté et le concret, qu'il trouva non seulement au Louvre chez les maîtres anciens, mais aussi chez les peintres vivants, même les moindres, autant que dans la manière de vivre des gens en général. Paris lui révéla aussi la cou-

leur. Encore aujourd'hui Chagall se rappelle ses expériences russes comme étant dénuées de couleur. En Russie il voyait toute chose en blanc, gris et noir. A Paris il vit des couleurs brillantes, chantantes, dans les peintures comme dans les rues ou dans le ciel. C'est cette révélation qui l'amena à dire qu'à Paris il était né une deuxième fois.

Paris lui avait causé un tel choc que, dans les premiers temps, sans la grande distance qui le séparait de Vitebsk, il serait sans doute rentré chez lui. Mais les chefs-d'œuvre du Louvre et ensuite l'amitié des poètes Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Ricciotto Canudo, le retinrent.

Le choc lui venait du cubisme qui, entre 1910 et 1914, se prétendait scientifique. Guillaume Apollinaire, le principal théoricien du mouvement à ses débuts, devait écrire en 1913 que Picasso étudiait un objet de la réalité comme un chirurgien dissèque un cadavre et que les cubistes introduisaient la quatrième dimension dans la peinture en créant des formes non pas d'après des objets isolés mais participant d'un espace infini. Le cubisme voulait retrouver l'essence de la réalité en dehors de toute contingence, mais il s'agissait toujours de la réalité physique. D'ailleurs la recherche de l'essence était un apport intellectuel à l'art, la conséquence d'une longue tradition rationaliste. Des deux fonctions de l'art, la connaissance et l'émotion, la connaissance prévalait.

En 1910, Picasso peignait son célèbre tableau, *Femme à la mandoline*, montrant les différentes parties d'un corps détachées et réduites à des formes géométriques en rapport avec l'espace environnant et projetées à la surface. Il s'agit là d'une interprétation des formes d'une femme et d'une mandoline, c'est-à-dire de deux objets de la réalité. La peinture est monochrome afin que la sensibilité apparaisse le moins possible. Aujourd'hui nous pouvons sentir le charme de cette architecture idéale, de cette rigueur intellectuelle qui tend à une structure transcendante de la réalité. Mais que pouvait y voir Chagall en 1910? «J'avais l'impression, écrit-il, que nous rôdions encore sur la surface de la matière, que nous avions peur de plonger dans le chaos, de briser, de renverser sous nos pieds la surface habituelle (...) A bas le naturalisme, l'impressionnisme et le cubisme réaliste (...) Que notre folie soit la bienvenue! Un bain expiatoire. Une révolution du fond, non seulement de la surface.»

L'*Atelier* de 1910 montre encore l'ignorance du cubisme. La déformation du réel s'apparente en quelque sorte à celle de Van Gogh chez qui l'accent principal porte sur la couleur. La forme plastique est toujours chaotique mais la couleur chante comme jamais auparavant et lui donne sa justification. La réaction aux données pédagogiques du cubisme est d'autant plus aisée que l'esprit du peintre est tout à fait

autre. Son imagination est restée en Russie; il est fidèle à ses obsessions, à sa vitalité effrénée, à ses folies. Surtout, il accentue le caractère descriptif de la scène, démontrant que pour lui les éléments cubistes sont sans importance.

Dans le portrait de son père, peint par Chagall aussitôt après son arrivée à Paris, et qui garde une violence d'esquisse, la recherche est aussi purement chromatique, avec l'ombre rose sous les yeux, la moustache verte se détachant sur le blanc du visage. Avec *La chambre jaune* apparaît le conflit entre l'imagination de Chagall et l'abstraction cubiste. L'agencement des plans est comme une parodie d'une composition cubiste mais les images restent conformes à la vision antérieure du peintre: le personnage à la tête à l'envers, la table avec le samovar qui tombe, la vache et la vue de Vitebsk par la fenêtre; un magnifique jaune doré baigne toute l'œuvre et résout ces contradictions, transportant le spectateur dans un monde irréel. Le *Saint voiturier* montre la fidélité de Chagall aux éléments constitutifs de sa vision, élaborés en Russie, jusque dans ses nouvelles conquêtes. La composition traduit l'influence du cubisme, mais le fond et le visage sont peints de l'or vert d'une ancienne icône; le corps vert et bleu qui descend d'une zone rouge et orange est comme un météore tombant sur la neige de Vitebsk.

Le processus d'assimilation est maintenant complet et Chagall retrouve son unité de style dans *Moi et le village*. Le cercle central enferme une partie du visage du peintre, une partie du museau de la vache et la base de la colline sous la neige. Le cercle est soutenu par un triangle où s'insère un rameau que Chagall présente en hommage à la vache. Autour du motif central tourne la composition entière, mais les évasions sont nombreuses: la femme qui trait le lait d'une petite vache placée dans le museau de la plus grande, le paysan qui, sur la colline, rencontre une femme renversée sont les motifs les plus irrationnels. C'est que Chagall rêve de son village, de ses vaches, de son peuple. Un museau lui rappelle l'animal entier, et par conséquent rapetissé en vertu d'une perspective psychologique et non physique, une perspective du sentiment. La couleur est claire: le vert du visage et le bleu violet du museau limitent les variantes du rose au rouge de la zone médiane du tableau. Bien que l'harmonie soit moins profonde que dans des œuvres antérieures, la couleur est manifestement indépendante de toute expression; le vert du visage est en lui-même arbitraire, même s'il a sa fonction dans l'accord chromatique d'ensemble. Cet accord n'est pas à proprement parler une harmonie, mais une suggestion d'irréel de valeur magique.

Auparavant, Chagall ne montrait pas un besoin d'irréel aussi outré. Un violoniste sur le toit, cela ne se

voit pas tous les jours, mais c'est possible. C'est dans un tout autre ordre qu'il faut imaginer une femme trayant une vache dans un museau de vache ou ayant la tête à la place des pieds; cette fois l'imagination coupe tout lien avec l'expérience de la réalité pour révéler l'irrationnel onirique, pour entrer dans un cercle magique. Le souvenir devient contemporain de la vision et par conséquent détruit toute notion de temps et d'espace, comme dans l'exemple que nous venons de donner. L'imagination de Chagall vole ainsi au-delà de ce qui conditionne la perception du réel et il ne lui reste plus qu'à vivre dans le transcendantal.

Plus le peintre acquiert l'autorité d'imposer plastiquement son rêve, plus le motif peut s'éloigner librement de la réalité. La liberté que le cubisme gardait vis-à-vis de la réalité physique, Chagall la transpose dans l'ordre psychologique. Dans *Moi et le village* il a donc jeté les bases de cette rencontre du physique et du spirituel, du réel et de l'irréel qui deviendra plus tard l'idéal du surréalisme.

Lorsque Chagall prétend que son art n'est pas fantastique, il a raison. Ses tableaux ne sont pas des fables pour enfants; il y a même en lui une force démoniaque de rébellion, une volonté de fouiller dans l'inconscient, d'ouvrir les portes de l'inconnu. A ces aperçus sur l'au-delà de nos connaissances, il donne une valeur artistique par la force de son désir et par sa

puissance d'évocation. Aujourd'hui, où l'on admire les peintres primitifs qui se désintéressaient de notre monde et vivaient dans le surnaturel, on doit aimer Chagall qui reprend une tradition interrompue en Occident depuis des siècles. Dante a imaginé les devins la tête tournée dans la même direction que le dos *(Enfer,* XX*)* et Botticelli en illustrant la *Divine Comédie* les a représentés ainsi; de même Chagall peut faire de l'art en dehors de la tradition rationnelle.

Cette période de 1911 à 1913 est d'une fécondité extraordinaire pour Chagall, qui produit une série d'œuvres capitales, la plupart de grandes dimensions. Citons *A la Russie, aux ânes et aux autres* où une femme s'envole vers une vache qu'elle va traire et perd sa tête dans les nues; *Dédié à ma fiancée,* explosion sensuelle où le symbole animal de la brutalité acquiert une puissance inouïe; *Le soldat boit* où les plans découpés se multiplient et où les petites silhouettes dansantes sur la table sont comme la projection de l'ivresse du personnage; *Le poète* ou *Half past three.* Le poète a la tête renversée, non qu'il soit ivre, mais parce qu'il suit les mondes de sa pensée représentés par des sphères translucides.

Ces œuvres traduisent une assimilation toujours plus grande du cubisme, vis-à-vis duquel Chagall garde cependant une pointe d'humour. L'organisation plastique l'intéresse de plus en plus, comme on le voit dans son *Autoportrait* et surtout dans la *Nature morte* de

1912 où il retrouve la qualité des volumes cézanniens et où la composition atteint à plus d'ampleur et de sérénité. Cependant les motifs inspirés par ses émotions d'autrefois conservent toute leur fraîcheur et leur acuité. Ainsi le *Marchand de bestiaux* a je ne sais quoi de tendre dans ses lumières et dans ses ombres, de cette tendresse qui est celle du petit cheval dans le ventre de sa mère. Un caractère analogue se retrouve dans la *Femme enceinte* de 1913 qui s'inspire directement des icônes russes représentant la *Blacherniotissa*, la Vierge byzantine montrant le Christ dans un médaillon inscrit sur son ventre. Dans la *Maison qui brûle*, il semble que Chagall pressente la composition de ses futurs décors de théâtre.

L'*Hommage à Apollinaire* est une œuvre unique dans la production de Chagall par l'harmonie de son organisation plastique, par son calme et sa signification allégorique. On donne généralement comme date à ce tableau 1911; mais le cœur de Chagall percé d'une flèche, au bas de la composition, est dédié à Apollinaire, Walden, Cendrars, Canudo. Or la rencontre de Chagall et de Walden chez Apollinaire eut lieu en 1913; le tableau peut être daté de cette année. Adam et Eve sortent du Paradis terrestre peint en or pour affronter la roue de la Fortune comme celles qu'on voit dans les cathédrales romanes. Qu'est-ce qui les attend? Du rouge, du blanc-vert, du bleu; le feu, la

terre, la mer. Tout cela est indiqué, et non pas démontré, comme dans un rêve. Et c'est le charme de ce tableau que de suggérer un mystère quelque peu fatal.

De tous les motifs peints entre 1910 et 1913, aucun n'a été directement inspiré par Paris sauf *Paris par la fenêtre.* Mais cette œuvre où s'affirme la personnalité de l'artiste résume toutes les expériences de son séjour à Paris, tous ses pressentiments d'un art à venir. La zone centrale, blanche et bleu ciel, semble menacée par les deux zones foncées rouge pourpre et brun; le chat a un museau qui rappelle un visage humain; l'homme a deux faces dont l'une est masquée. Au fond, la Tour Eiffel, un parachutiste; des maisons, deux morts par terre. C'est la vision d'un monde dans l'attente d'une catastrophe, l'expression d'une panique totale. C'est un peu comme la terreur des anciens peuples pour les métamorphoses de la mythologie païenne et c'est aussi le renouveau des cauchemars de Chagall enfant à Vitebsk. Mais il n'y a aucune raison apparente de drame en dehors d'un effet de lumière et d'ombre; c'est un cauchemar gratuit à propos de la Tour Eiffel. Et précisément dans cette gratuité, cette légèreté d'âme, réside l'étrange attraction du tableau.

Des poètes qui aimèrent Chagall, Cendrars fit son portrait en vers et Canudo exalta en lui le plus grand coloriste de son temps. Apollinaire, quand il vit la première fois son œuvre, prononça le mot *sur-naturel*

(ce n'est qu'en 1918 qu'il inventa le mot *surréalisme*) et dans son poème *Rotsoge* se rappela les couleurs éclatantes et les feux des toiles de Chagall. A propos du Salon des Indépendants de 1914, il écrivit: «Chagall est un coloriste bien doué qui se laisse aller à tout ce que son imagination mystique et païenne lui suggère: son art est très sensuel.» Il suggéra au littérateur-marchand allemand Walden de faire la première exposition personnelle de Chagall à Berlin. Celle-ci eut lieu en 1914 avec un succès interrompu par la guerre.

Herwarth Walden, qui avait adjoint à sa revue *Der Sturm* une salle d'exposition, avait reçu les tableaux de Chagall quelque temps auparavant et il les avait exposés en avril avec des œuvres de Paul Klee et en mai avec Ottokar Kubin; en juin, il organisait une exposition personnelle des dessins et peintures de Chagall. *Der Sturm* était en train de lancer l'expressionnisme allemand qui avait des origines bien différentes de celles de Chagall. Ce mouvement se caractérisait par des formes abrégées et syncopées qui accentuaient le pathos jusqu'au paroxysme; on y décelait l'influence de l'art nègre, des primitifs en général et du cubisme; le désespoir, la violence, le tourment étaient son climat. Certes, Chagall aussi se tourmentait mais il traversait ces crises et s'évadait dans le fantastique en gardant un ton poétique et en évitant toute rhétorique. Il pressentait les catastrophes sans s'en apercevoir et rien ne

l'empêchait de s'envoler sur les nuages et de contempler un monde enchanté. Le caractère insolite et hors du monde de son œuvre frappa les Allemands à tel point qu'ils en vinrent à considérer le peintre comme un personnage mythique.

Le retour au pays natal

1914-1922

De Berlin Chagall partit pour Vitebsk peu de semaines avant l'ouverture des hostilités. Ce retour était pour lui une grande joie, mais une joie à la Chagall, étonnée, presque fautive. A Paris, il s'était révolté contre tout le monde, il avait lutté et à Berlin il avait triomphé. A Vitebsk, il était conquis à son tour. Sa fiancée l'avait attendu et il se préparait à l'épouser. Sa famille, ses isbas, sa ville, dont il avait si souvent rêvé, étaient là devant ses yeux. Il pouvait les peindre tous les jours sans recourir à l'imagination. Son rêve était devenu une réalité. Il revient donc à une sorte de réalisme. Même s'il n'oublie pas tout à fait le cubisme, cette référence se réduit à l'extrême. L'*Autoportrait* de 1914 révèle une satisfaction naïve de beau garçon élégant. C'est une image sans plastique qui se détache d'un espace dont on ne sait s'il est savant ou fantastique. Les déformations n'apparaissent

que dans des détails mineurs, la forme du col ou du nez. Le tourment et le pathétique ont disparu.

Le portrait de sa sœur *Lisa* montre un souci de construction dans la rondeur de la tête et la disposition transversale de l'image par rapport au fond; Chagall est maître de sa technique et, malgré les suggestions géométriques de certains motifs et l'interprétation subjective des ornements du costume, il décide d'être objectif. Seuls les portraits de son père et de sa mère continuent à comporter une part de rêve où le respect côtoie l'obsession. Le petit tableau où la *Mère* est représentée étendue sur un divan, enroulée dans des couvertures, est un chef-d'œuvre de couleur orange sur brun dont le simple rapport crée une atmosphère d'intimité et d'amour respectueux.

Mais une impression violente peut rendre exceptionnel ce qui est familier à Chagall et transformer la chronique de son monde quotidien en épopée. C'est le cas des trois grands *Rabbins* qui sont parmi les chefs-d'œuvre du peintre. Les modèles de ces tableaux furent de pauvres Juifs demandant l'aumône. Chagall les invita à s'asseoir et à se laisser peindre; il donna à l'un d'eux le costume de prière de son père; l'autre, dès qu'il fut assis, s'endormit; le troisième prit un livre dont il ne savait que faire. Chagall fut trop intéressé par leur apparence pour ne pas accentuer leur structure et leur donner un corps solide dans l'espace, ce qui signi-

fiait sous-entendre le cubisme et fouiller la réalité dans son essence; les couleurs posées à plat donnent une impression frappante. Le *Rabbin en prière* offre un contraste de bleu foncé et de bleu blanchâtre entre lesquels apparaît le rose jaunâtre de la peau. Le *Rabbin vert* émeut par l'alternance du vert du visage et du jaune de la barbe sur un fond sombre avec quelques interruptions de blanc. Evidemment il n'y a pas dans la réalité de visage vert et de barbe jaune, les couleurs de Chagall sont arbitraires. Van Gogh aussi disait que, pour s'exprimer d'une manière plus intense, il employait des couleurs arbitraires. L'art permet de telles libertés. Vasari reprochait à Paolo Uccello de peindre les champs en bleu; aujourd'hui nous savons que notre expérience empirique de la nature doit être transformée par l'artiste s'il veut atteindre la réalité de son imagination et nul ne reprocherait à Chagall de peindre des visages en vert. L'image de ces trois Juifs, transformée par l'imagination, devient la réalité de l'art. C'est ici que l'on mesure l'aisance acquise par Chagall dans ses années de travail à Paris. Désormais, dès qu'il reçoit une impression puissante, il la transforme en réalité nouvelle. Ses yeux voyaient de pauvres Juifs de tous les jours, mais son imagination fixait sur la toile des héros dignes de la Bible.

Au contraire, l'évocation du *Purim* de 1917, la commémoration glorieuse du triomphe de Mardochée,

marquée par une joyeuse dominante rouge, prend un caractère intime et familier conforme du reste à ce qu'était devenue la célébration populaire de cette fête, prétexte à échanges de petites figurines de sucre entre jeunes gens et jeunes filles. En effet, lorsque Chagall n'est pas frappé par une réalité exceptionnelle, il cherche des solutions de style et limite naturellement son pouvoir créateur. Mais dans chaque tableau il met un peu de lui-même et imagine des problèmes intéressants. Le portrait de *Lisa* à la mandoline est un essai de rythme linéaire qui garde une certaine grâce naïve.

Lorsque Chagall exposa à Moscou, en 1915, ses nouvelles peintures, il étonna les jeunes artistes et les critiques non par sa hardiesse révolutionnaire dont la renommée s'était répandue de Paris et de Berlin mais plutôt par la normalité, l'intimité, la sobriété de son art. On crut que, même comme artiste, il était rentré au bercail. Ce n'est qu'en 1917 qu'il donna la mesure de sa liberté et de sa forme révolutionnaire, de l'ampleur, de la monumentalité, de la véhémence de ses créations.

Il avait épousé Bella en 1915. Elle fut, jusqu'à sa mort soudaine en 1944, le soutien moral de sa vie, son guide, son critique. D'une intelligence très fine, écrivain de talent, elle a été la colonne du temple familial. Et comme une colonne, Chagall l'a représentée dans le premier des doubles portraits qu'il a peints

dans toutes les attitudes, sur terre et dans les airs. Elle, domine le tableau par sa certitude; lui, s'abandonne à elle. Les deux visages sont de profil comme chez les primitifs, les plans plastiques à peine indiqués par des nuances de pénombre.

La joie de Chagall déborde. Il entraîne sa femme dans les airs au-dessus de Vitebsk *(Les amoureux au-dessus de la ville,* 1915). En 1914 déjà, il avait peint *Au-dessus de Vitebsk,* une vision de sa ville sous la neige, avec du blanc partout et des ombres violettes, du silence, du froid et de la solitude. Projeté du ciel derrière l'église, un vieux Juif noir tombe dans la rue; il ne vole pas, il tombe, raide. La solitude aussi peut prendre un aspect de catastrophe; c'est une version nouvelle des cauchemars que Chagall avait peints avant d'aller à Paris. Dans l'autre toile au contraire, les amoureux voltigent dans l'air; les lignes leur donnent le pouvoir de voler librement, sans effort, tout naturellement, comme si c'était vrai. C'est un chant de joie et de puissance, de la poésie sans nulle rhétorique. La ville au-dessous apparaît minuscule; Chagall n'a d'yeux que pour Bella et pour son rêve. *La promenade* de 1917 montre le peintre marchant sur des nuages et tirant par le bras sa femme qui vole dans les airs. Le cri de triomphe se fait plus aigu puisque la petite Ida vient de naître. Dans le *Double portrait au verre de vin,* Chagall est sur les épaules de sa femme, portant un toast à la vie, tandis que la petite fille

voltige dans les airs. Bella elle-même ne repose ni sur la terre, ni sur le fleuve qui est au-dessous d'elle. Le tableau se développant sur un axe vertical, sans aucune balance horizontale, les contours expriment, plutôt que le vol dans les airs, une marche triomphale. L'expression de la joie est soulignée par des couleurs claires, violentes et contrastées: blanc, blanc-bleu, rouge et vert. Les dissonances de couleurs, adoptées par Chagall à Paris, sont poussées ici à l'extrême.

Chagall regarde aussi autour de lui et peint des vues de sa ville sans personnages. *La maison grise* et *La maison bleue* sont des constructions fantastiques auxquelles répondent à l'horizon des formes contrastées de maisons et de nuages. *Le cimetière* et les *Portes du cimetière* expriment toute la tragédie de la mort. Chagall invoque ciel et terre pour témoigner de son drame de façon tumultueuse. Son agitation intérieure engendre un désordre semblable à celui d'un tremblement de terre ou d'une ruine après un bombardement. Mais ce désordre ressortit à un ordre pictural nouveau où les formes abstraites donnent une valeur de chaos cosmique à l'architecture des tombeaux. La présence du motif est si prenante que Chagall se sent moins libre vis-à-vis de la couleur. Il limite sa palette à des gris et des verts au-dessous du ciel bleu et blanc. Les formes dans leur dynamisme convulsif gardent une aridité d'un effet poignant.

Dans ces œuvres, Chagall se souvient manifestement de ses expériences de Paris et il le prouve encore davantage dans le *Paysage cubiste* de 1918 où il utilise la construction par plans d'une manière fantaisiste et imaginative, les plans s'écartant pour laisser apparaître dans le fond une maison et des petits personnages. Cela donne l'impression d'un cubisme mouvementé, un peu futuriste, traité légèrement, non sans un soupçon d'ironie.

Bientôt, sa joie et son amour pour Bella, sa ville natale, ses rencontres ne lui suffisent plus. Il a besoin de miracle, c'est-à-dire d'imaginer l'impossible comme s'il était tout à fait réel. L'*Inspiration* de 1917 a une composition heureuse et bien balancée où la perspective rend stable et organisé le désordre dynamique et où la transparence de l'ange suggère sa nature de fantôme tandis que la double face du peintre a un caractère de véracité. La tête coupée en son milieu du personnage de *N'importe où hors du monde* de 1919, la tête renversée dans *O mon Dieu* de 1920, marquent une volonté de plus en plus grande d'évasion hors des réalités présentes. L'idée de peindre la ville parallèlement à l'homme debout est étrange mais elle accompagne utilement l'image et elle crée un rapport formel avec la demi-tête dans l'air. C'est dire que Chagall justifie sa fantaisie soit poétiquement, soit plastiquement.

Ayant à faire un projet de décors et de rideau pour une pièce de Gogol au petit théâtre de l'Ermitage

(le spectacle ne fut jamais monté), Chagall représente un personnage qui enjambe le fond bleu du ciel dans un mouvement extrêmement dynamique: *En avant!* de 1917. On ne saurait imaginer une œuvre douée d'une valeur narrative et qui soit à ce point libérée de toute représentation objective. C'est comme un symbole du jeune Chagall s'élançant à la conquête du monde entier avec une force qui entraîne tout.

Peu de temps après son mariage, Chagall était entré au service militaire, qui se limita pour lui à un travail dans un bureau d'Etat à Pétrograd. Là, il trouva un cercle de gens qui s'intéressaient à sa peinture, notamment un collectionneur avisé, Kagan-Chabchaj. Durant l'année 1917, de février à octobre, les révolutions se succédèrent et Chagall devint commissaire aux Beaux-Arts de la ville de Vitebsk. Il ne comprenait pas grand-chose à la politique, mais la révolution avait éclaté, il était un révolutionnaire en peinture et il suivit le courant. Ses rapports avec la Révolution commencèrent très bien et finirent très mal. Dans l'école qu'il avait fondée dans sa ville natale, il instaura la plus grande liberté et fit appel aux peintres de toutes les tendances pour l'aider, notamment Malevitch, Lissitzky, Pougny et même son vieux maître Pen. Pour l'anniversaire de la révolution d'octobre, les élèves copièrent en grandes dimensions l'esquisse *En avant!* et la promenèrent à travers la ville. Lorsque les politiciens officiels visitèrent

Vitebsk, s'attendant à voir des portraits de Marx et de Lénine, ils se trouvèrent devant des vaches et des chevaux voltigeant dans les airs et sans doute n'en goûtèrent pas beaucoup l'esprit. Les élèves et les amis de Chagall se révoltèrent contre lui et il dut bientôt quitter la place. Son projet de transformer Vitebsk dans un rêve à la Chagall s'évanouit.

Il s'installa à Moscou où Efross et Granowski fondaient le *Théâtre d'Art juif de l'Etat,* un théâtre qui se proposait de réagir contre le réalisme des mises en scène de Stanislawski. Chagall devint le peintre attitré du nouveau théâtre et entreprit de peindre non seulement les décors et les costumes, mais la scène et la salle elle-même. C'était l'occasion de s'abandonner à son imagination hors de toute convention. En particulier la décoration qui couvrait les murs intérieurs et qui était réalisée avec une verve prodigieuse obtint un tel succès qu'elle créa le style même de ce théâtre. L'acteur Michoels, qui devait devenir célèbre, s'inspira de la fantaisie de Chagall pour son jeu.

Que sont devenues ces peintures capitales? On se le demande avec inquiétude. Elles ont été retirées du théâtre qui a été fermé depuis longtemps. Sont-elles dans quelque réserve de musée? Leur réapparition serait d'un immense intérêt. Chagall a conservé des dessins et a repeint en 1922 une esquisse du panneau latéral. C'est vraiment une *Introduction au*

nouveau théâtre. On y voit Efross portant sur ses bras Chagall lui-même vers Granowski. Un nain qui évoque Véronèse leur offre le thé. Le centre de la composition est occupé par les musiciens, joueurs de violon et de flûte; un danseur a des jambes désarticulées, ramenées à un simple motif décoratif. Cela rappelle les artistes romans qui ne considéraient pas la réalité de la forme humaine comme un obstacle à la liberté de l'expression. L'*Introduction* occupait une paroi latérale; en face, entre les fenêtres, Chagall avait représenté l'*Acteur*, le *Musicien*, la *Danseuse*, l'*Ecrivain*. Sur le rideau, deux têtes de chèvres blanches se faisaient face sur un fond noir. Des décors et des costumes, notamment pour *Les Agents* de Sholom Aleichem et pour le *Mariage* de Gogol, nous sont connus par des dessins et des esquisses.

La *Composition à la chèvre* de 1920 montre un acteur qui semble faire pencher le fléau d'une balance sous le poids de deux sphères claire et foncée tandis qu'une chèvre pénètre dans la scène. Voilà une de ces trouvailles qui font de Chagall le précurseur du surréalisme par l'effet de surprise, l'introduction du motif inattendu, la pointe d'ironie. Dans le même esprit, qu'on peut appeler son style de théâtre, Chagall a dessiné et peint plusieurs autoportraits qui, par rapport aux précédents, marquent une indépendance absolue vis-à-vis de la structure du corps.

La révolution particulière à Chagall était ainsi accomplie. La tradition de la décoration théâtrale avec sa perspective et ses effets d'illusion était abandonnée. L'artiste avait conféré à son style son autonomie; il pouvait désormais imaginer des motifs, des formes, des couleurs en complète liberté. On comprend en regardant ses décors pourquoi, à Paris, il s'était opposé au réalisme physique du cubisme. Il ne s'agissait pas seulement pour lui d'introduire le sentiment dans les spéculations intellectuelles des peintres mais de donner libre cours au jeu de l'imagination. Le climat du théâtre de Granowski lui avait donné une nouvelle confiance dans la réalité de l'irréel. Son style avait mûri. Réalité et abstraction étaient complètement absorbées dans la création. Le ton de Chagall était trouvé; il n'a plus guère changé jusqu'à aujourd'hui.

Entre-temps sa renommée se répandait. En 1918 Efross et Tugendhold avaient publié à Moscou le premier livre sur son art. Le poète Rubiner l'informa, de Berlin, de l'intérêt suscité par ses tableaux. Bella n'avait pas approuvé que Chagall dissipe son énergie dans la direction de l'Académie de Vitebsk. Les dissensions entre les artistes se multipliaient. Déjà la liberté des créateurs commençait à subir des atteintes et la plate figuration était préférée au vol de l'imagination. Le rêve d'une nouvelle construction s'estompait. En 1922, les trois Chagall quittèrent le pays natal et, après

un arrêt de neuf mois à Berlin, ils gagnèrent Paris au cours du printemps 1923.

Amours et pressentiments

1922-1938

A Paris, Chagall n'allait pas tarder à avoir de nouveaux admirateurs: Gustave Coquiot, qui avait acheté certains dessins et peintures restés en 1914 dans l'atelier de La Ruche, Ambroise Vollard qui, comme éditeur de livres d'art, devait lui demander une longue série d'illustrations. En 1923, le niveau de la peinture à Paris, bien qu'il fût supérieur à celui des autres pays, n'était pas très élevé. Aucun nouveau peintre de grande classe n'était apparu: Matisse et Rouault, Picasso et Braque, les géants d'avant 1914, dépassaient encore de toute leur taille les autres artistes. La tendance néo-classique qui s'affirmait déplaisait à Chagall, comme il le confia à Charensol (Paris-Journal, 16 mai 1924). Il s'intéressa à la naissance du surréalisme en considérant avec sympathie que ce mouvement signifiait l'aboutissement de ses anciennes luttes contre le réalisme physique du

cubisme et en général contre l'intellectualisme abstrait. Mais les surréalistes, partant d'une suspicion de mysticisme jetée sur Chagall – le mysticisme étant alors rédhibitoire –, manquèrent d'équité envers lui. Breton rétablit la vérité en 1945 seulement, dans la réédition en Amérique de son ouvrage *Le Surréalisme et la Peinture.*

Ce ne fut donc pas par son art mais par soi-même que Paris conquit Chagall une deuxième fois. Après la tourmente de la Révolution russe, Paris lui apparut un paradis sur terre, avec son atmosphère, sa sérénité, son esprit de finesse, sa tradition de courtoisie, sa lumière, ses nuances, sa couleur. Jusqu'alors Chagall avait été une feuille dans la tempête, maintenant il s'apercevait que l'inspiration de sa vie était son amour pour Bella. Cet amour qu'il avait proclamé en 1918 tel un défi au monde, il pouvait le vivre d'une manière plus calme et continue et le contempler, comme dans un miroir, en toute chose: dans les fleurs, par exemple, qu'il découvrait et dont il faisait volontiers le nid des amoureux. Même le pays de France dans sa diversité devint pour lui un sujet d'amour. Ce fut un chant sans fin, toujours le même et toujours nouveau.

De 1911 à 1914, lorsque Chagall luttait à Paris pour s'affirmer, il chérissait ses souvenirs de Russie, de Vitebsk et de son peuple et y trouvait les motifs de sa peinture. A partir de 1923, il tire surtout son inspiration de Paris et de la France. Marqué par les épreuves, il

s'exprime avec une sérénité teintée de mélancolie. Il ne revient pas au réalisme qu'il avait pratiqué au début de son retour en Russie. La liberté et la fantaisie qu'il avait conquises en travaillant au Théâtre d'Art juif restent dans sa peinture comme sous-entendues. Mais les souvenirs du cubisme s'éloignent. Les contours deviennent plus souples, d'un rythme plus délicat, d'une facilité naturelle. Sa plastique est plus soignée et nuancée. Les couleurs, renonçant aux contrastes dramatiques, prennent un tour tendre et voluptueux.

Auparavant il avait peint des mythes, maintenant il se consacre aux fables, son travail d'illustrateur aidant. Jamais il ne fut plus charmant que dans cette période, mais il en paie le prix d'une profondeur de création moindre. Ce n'est que plus tard, à travers la douleur et l'agonie, qu'il se réveille à ce qu'il y a d'essentiel et d'intime dans la vie comme dans l'art.

On assiste à la naissance de ce nouveau style si l'on compare la figure hiératique de *Bella à la collerette* de 1923, dominant un paysage minuscule, au portrait d'*Ida devant la fenêtre* de 1924 où le personnage de la fillette retrouve sa proportion humaine en rapport avec son cadre.

De même, *Le Rêve* de 1927 demeure d'une rare puissance malgré le développement des harmonies claires et nuancées, tandis que *Le Coq* de 1928 devient d'une grâce un peu maladive, pleine de charme, fluide

comme une caresse. Dans l'une comme dans l'autre, l'allusion érotique est évidente. L'Arioste plaisantait les peintres primitifs qui représentaient les démons comme des anges; Chagall fait de même mais y ajoute son indulgence pour les péchés de la chair.

Des poèmes d'amours en fleurs se multiplient à cette époque, dans lesquels la forme se perd dans la nuance, l'expression tout entière étant assurée par des couleurs – violet, bleu et vert – qui suggèrent des émotions tendres. Les lilas sont le cadre favori où se réfugient les amoureux, et les souvenirs de Vitebsk, où l'amour a commencé, sont lointains à l'horizon. Le peintre donne plusieurs versions du double portrait où Bella et lui s'embrassent sous les fleurs. *Les mariés de la Tour Eiffel* de 1928 reprend le thème de *Paris par la fenêtre,* le chef-d'œuvre de 1913, mais avec une grande différence de moyens. L'amour et le bonheur transforment l'atmosphère; le cauchemar disparaît et si le mystère existe encore, il est contemplé de manière affectueuse. Plus libéré de son motif, Chagall traite la couleur avec une aisance de maître, lui donnant une harmonie parfaite et une richesse éclatante qui assurent sa domination sur la forme.

Lorsqu'il peint des bouquets de fleurs, il s'enthousiasme pour leurs couleurs, pour leur valeur sensuelle. Des baisers peuplent l'atmosphère presque malgré lui. Ainsi *La corbeille de fruits* de 1927 repose sur

un accord d'une remarquable subtilité entre les fruits rouges et jaunes et le fond rose; la petite silhouette de femme à laquelle un ange ouvre la fenêtre pour qu'elle s'envole hors de sa cage est un joli commentaire à la tentation des fruits.

La campagne française offre à Chagall de puissantes suggestions. Il passe l'été 1924 en Bretagne et peint à l'île de Bréhat de simples paysages sans aucun élément allégorique. Les années suivantes l'attirent en Savoie, en Auvergne à La Roche-Guyon où il retrouve Soutine, à Céret, puis à Peira-Cava près de Nice. Dans ces vues très aériennes, le blanc et le bleu prédominent, accompagnés par le violet et le vert. Le premier plan est toujours marqué: c'est une fenêtre ou bien une terrasse où apparaissent parfois la femme ou la fille de l'artiste, des bouquets de fleurs. Dans l'espace volent de grands oiseaux, des aigles qui ont des plumages de colombes. Les montagnes à l'horizon ne sont qu'un prétexte ou un accompagnement à la contemplation de la nature, à son immensité. Chagall ne descend pas dans son paysage, il le regarde de loin, comme frappé d'un enchantement, rêvant d'amour les yeux ouverts.

Les personnages du cirque ont un attrait particulier pour lui. *L'acrobate* de 1926 montre son intérêt pour une composition balancée et un jeu de proportions qui suggère un espace indéterminé. Les rapports entre les personnages sont absolument arbitraires mais,

commandés par la construction, ils apparaissent nécessaires et naturels. Dans *Le trapèze* de 1930 ou dans le *Violoniste* de 1929, le thème nouveau se combine avec des souvenirs de Russie: l'église, les maisonnettes renversées, le joueur de violon, la muse volant, le baiser tombant du ciel... Chagall ne peut se soustraire longtemps aux évasions de son imagination.

Dans *La mariée à double face* de 1927, le motif est impertinent: à gauche, voilée, la mariée regarde le ciel; à droite, le sein nu, elle tient un bouquet de fleurs tandis qu'au plan inférieur les musiciens de la noce s'évertuent à jouer. La juxtaposition de deux moments psychologiques révèle un esprit cocasse et ingénieux qui fait de l'ironie sans malveillance.

Pendant cette période, Chagall connut le succès comme jamais auparavant. Le raffinement de ses formes et de ses couleurs, le charme de sa vision plus directe firent tomber les préventions. De nombreuses expositions de son œuvre furent organisées, les premières en 1924, à la Galerie du Centaure à Bruxelles et à la Galerie Barbazange à Paris. En 1933, la Kunsthalle de Bâle faisait sa première grande rétrospective. Le peintre commence à être considéré comme un des leaders de l'Ecole de Paris et il participe partout aux expositions collectives comme un artiste français.

Plusieurs livres sont publiés sur lui, d'abord en Allemagne, puis à Paris, notamment ceux de Th. Däubler

(1922), K. With (1923), B. Aronson (1924), Lichtenstein (1927), A. Salmon (1928), Waldemar George (1928), Paul Fierens (1929), R. Schwob (1931). La revue d'Anvers *Sélection* lui consacre un numéro spécial. Sa position dans le monde artistique parisien est synthétisée d'une manière heureuse par cette formule: Picasso est le triomphe de l'intelligence, Chagall la gloire du cœur.

En 1931, ayant à illustrer la Bible, Chagall se rend en Palestine et il visite aussi l'Egypte et la Syrie. En 1932, il va en Hollande pour voir les Rembrandt; en 1934, en Espagne, pour les Greco. En 1935, il accepte une invitation de l'Institut français de Vilna, en Pologne, dans la pensée de se rapprocher encore une fois de sa ville natale. Ces voyages ont une grande importance sentimentale pour lui sans que l'on puisse dire qu'il subisse jamais une influence directe. En Orient il retrouve l'atmosphère de l'Ancien Testament et confronte partout ses impressions avec les souvenirs de son enfance. La visite à Rembrandt, c'est comme un pèlerinage de famille.

Tout au long de son voyage dans l'Europe de l'Est, Chagall découvre, bouleversé, les signes d'une inquiétante tension, les prodromes d'une persécution raciste qui n'ose pas dire son nom et qu'encourage la lâcheté générale.

Les descriptions que Chagall donne de la synagogue de Safed, en 1931, et de celle de Vilna, en 1935,

nous révèlent sa constante hantise de sauver un univers spirituel menacé qu'il peint avec tendresse en touches nerveuses et courtes, fragiles et lumineuses. Les couleurs éclatent sur un fond de clarté, miroitantes. De même, *La chaise de la mariée,* peinte à l'occasion des noces d'Ida, offre des nuances de blanc sur blanc d'une extrême délicatesse; mais malgré le charme de la composition, il se dégage une impression de désolation de cette chaise vide, de cette profusion de fleurs trop lourdes pour être joyeuses. *Les trois bougies* de 1938-1940 offrent une nouvelle version élégiaque de tous les mythes de Chagall: l'amour, les fleurs, les anges, la vache, l'acrobate sont là, mais une mélancolie particulière imprègne toute l'image, lui donnant un rythme balancé douloureux; la composition semble baignée de larmes douces et de pitié humaine. Même la couleur, malgré la richesse des tons, parle à voix basse. Dans le *Songe d'une nuit d'été* de 1939 reparaît le minotaure du tableau de 1911, *Dédié à ma fiancée.* Mais c'est une figure triste et vêtue de deuil qui embrasse la blanche vierge des rêves.

On suivra mieux encore l'évolution de la pensée de Chagall dans son œuvre gravé, qui occupe du reste la plus grande partie de son temps durant cette période. C'est à Berlin qu'il avait fait ses premiers essais dans cette technique pour illustrer certains passages de *Ma vie.* Paul Cassirer publia en 1923 le recueil de ces

gravures, le livre ne devant paraître à Paris qu'en 1931, accompagné de dessins de jeunesse. Dès son retour en France, Chagall avait été sollicité par Vollard d'illustrer *Les Ames mortes* de Gogol. Il accomplit ce travail avec fougue; en 1927, les quatre-vingt-seize eaux-fortes étaient terminées; elles sont comme une synthèse de la vision chagallienne de la vie russe à travers Gogol. Vollard lui ayant demandé aussi d'illustrer les *Fables* de La Fontaine, Chagall peignit d'abord des gouaches puis grava cent eaux-fortes de 1927 à 1931. Enfin, il entreprit la Bible, exécutant quarante eaux-fortes pour le Pentateuque, soixante-cinq pour les Rois et les Prophètes et de nombreuses gouaches. Ce travail n'était pas achevé à la mort de Vollard en 1939 et il fallut attendre ces dernières années pour que l'édition monumentale des trois ouvrages puisse être réalisée.

Dans l'illustration des *Ames mortes,* Chagall fait preuve d'un esprit endiablé, sarcastique, qui devient plus poétique, plus nuancé dans l'évocation des *Fables.* Il a besoin de s'appuyer sur des faits avant de laisser libre voie à son imagination. C'est pour cela que les abstractions du cubisme ont été pour lui une technique et non un but, un moyen pratique de rendre plus évident son monde fantastique. Les livres qu'il illustre lui donnent une réalité morale qui l'inspire aussi bien qu'une réalité physique. Cette inspiration spirituelle lui a toujours été favorable. Ses peintures de 1923 à 1930 témoi-

gnent d'un abandon à la douceur de vivre. Le Chagall des apparences douces, timides et résignées, s'y reflète. Celui qui lutte et souffre, qui est sûr de lui-même sans le savoir se voit mieux dans les illustrations des *Ames mortes* et des *Fables*. Ce n'est qu'après 1930 que Chagall révèle toute sa force, aussi bien dans la *Bible* que dans son œuvre peint.

Avec ses tableaux, il était naïvement plongé dans un sujet qui conditionnait sa peinture, tandis que dans la plupart de ses illustrations, le sujet étant préalable, il concentre sa passion dans les lignes de la pointe sèche, dans les blancs et les noirs de l'eau-forte, dans les couleurs légères et fluides de la gouache. Son art en jaillit purifié.

Ce qu'il convient de noter, c'est que du premier coup Chagall s'est montré maître de la gravure et a réalisé sa vision picturale dans des contours qui ne sont pas des lignes mais des touches d'ombre, et dans des noirs et blancs où il y a la synthèse de ses couleurs. Dans *Les Ames mortes*, le côté ironique attire Chagall, et il l'exprime par le trait. La pointe sèche se marie plus souvent avec l'eau-forte. Mais l'effet pictural des noirs et des blancs domine, en contraste direct, comme s'il s'agissait d'explosions. Dans les *Fables*, les contrastes et les nuances s'équilibrent. Les noirs et blancs deviennent plus variés, plus nuancés, plus chargés d'humanité pour traduire les couleurs des gouaches initiales.

Lorsqu'il illustre la Bible, Chagall entre dans un autre climat moral. C'est l'époque où il est assailli de graves pressentiments. Le sens du grandiose hante sa vision et sa vie même. Il prête sa propre nature aux personnages sacrés. Dieu crée Adam: c'est un défi jeté aux éléments. Dieu emporte dans ses bras le premier homme: c'est opposer clarté, luminosité, force et forme au chaos et aux ténèbres. Abraham pleure: quelle gravité dans sa main devant ses yeux! Abraham reçoit les trois anges: ceux-ci sont naïfs comme des petits oiseaux. Abraham descend à Sodome: il a la grâce d'une vieillesse timide et résignée. Tout cela se lit dans les lumières et les ombres. Les nuances dominent maintenant. Elles révèlent les profondeurs de l'âme.

Une sourde inquiétude gagne Chagall. Son désespoir s'exprime dans le *Violoniste dans la neige.* La masse sombre du corps, hors de toute proportion, est étendue dans la neige devant les maisons de Vitebsk au loin, pareille à celle d'un géant foudroyé, privé de toute force, vaincu.

Pour retrouver l'enthousiasme qui le transportait vingt ans plus tôt, Chagall exécute une grande composition sur le thème de la Révolution d'octobre. Il détruira cette œuvre qui ne le satisfait pas mais dont il a gardé une esquisse très poussée. Malgré la précision et la vivacité des couleurs, une tonalité blafarde domine, celle de la route derrière laquelle se presse la

foule, tandis que la figure renversée de Lénine, en équilibre sur une table de meeting, est peinte avec un humour amer.

Face à la tragédie

1938-1947

Bien avant qu'éclatent les hostilités en 1939, Chagall avait senti l'approche de la catastrophe. Comme pour tant d'autres hommes, durant de nombreuses années, des souffrances personnelles allaient s'ajouter pour lui au malheur collectif. Il a d'abord l'attitude du poète qui pleure les épreuves de sa patrie et de sa race, trouvant dans l'expression même de sa douleur la force de supporter le destin. Bientôt il est frappé au plus profond de ses affections familiales mais il se réfugie en lui-même et son art lui permet d'épancher sa peine et d'atteindre de nouveaux rivages.

Au moment de l'invasion de la France, en 1940, Chagall se retire dans sa maison de Gordes près d'Avignon où il essaie de poursuivre son travail. Les menaces se précisant, il réussit à gagner New York en 1941. Il y débarque le jour même de l'invasion de la

Russie par Hitler. Cet événement annonce de nouvelles persécutions et de nouveaux massacres; les malheurs de ses deux patries, la Russie et la France, pèsent lourdement sur Chagall.

En 1942, Leonide Massine l'invite à venir au Mexique pour peindre les décors et les costumes du ballet *Aleko,* tiré du poème de Pouchkine, sur la musique de Tchaïkovski. Le milieu du théâtre, dont la plupart des danseurs et des techniciens sont russes, la beauté du Mexique aux couleurs intenses, la vie pittoresque des paysans qui rappelle à Chagall la naïveté et la simplicité de son propre peuple, cette atmosphère saine et pacifique, constituent un antidote aux atroces nouvelles qui parviennent d'Europe.

Chagall reprend courage, il revoit cette beauté naturelle sans laquelle il ne peut pas vivre et retrouve sa foi dans le monde et sa confiance en lui-même.

Les souvenirs du temps de sa jeunesse où il décorait le Théâtre d'Art juif de Moscou se raniment et renouvellent en lui un pouvoir sans bornes d'imagination créatrice. Comme à Moscou en 1919, il est sans indulgence pour la virtuosité scénographique, la perspective et l'illusion; mais il sait donner une valeur picturale si intense et personnelle à ses décors et à ses costumes qu'il confère à tout le ballet une unité visuelle; il en fait un ballet Chagall. C'est ce qui explique que par la suite il ait toujours manifesté le vif souci de voir res-

pecter cette unité dans les représentations de ce ballet en Europe.

Le succès d'*Aleko* lui valut d'exécuter trois ans plus tard les décors et les costumes de *L'oiseau de feu*, le fameux ballet tiré par Stravinsky d'une vieille légende russe. Dans ces œuvres scéniques, et notamment dans les rideaux aux vastes dimensions, Chagall manifeste une liberté picturale effrénée et joue des plus riches résonances.

Durant ces années, Chagall a exposé régulièrement sa production nouvelle à la Galerie Pierre Matisse à New York. Ce n'est pas sans difficultés qu'il a été compris par le public américain. Dans un ouvrage publié à New York en 1945, je déplorais que les préjugés soient plus tenaces en matière de peinture qu'en poésie et j'exprimais la crainte qu'un long temps soit nécessaire pour que le public sache distinguer la pureté créatrice de Chagall des productions cérébrales, rhétoriques et érotiques de tant d'autres. Mais, peu après, le Museum of Modern Art de New York et l'Art Institute de Chicago ouvraient leurs portes à de grandes expositions Chagall et offraient à l'artiste une consécration officielle. M. Henry Mc Bride, un critique très apprécié de New York, a résumé objectivement les réactions américaines devant cette œuvre (New York Sun, 23 février 1946): «Chagall a été compris avec beaucoup plus de difficulté à New York qu'à Paris où on l'a accep-

té d'emblée et où on lui a donné une place éminente. A New York il s'est produit d'abord une légère hésitation due à la violence de sa couleur et au manque de raffinement des symboles qui se trouvent dans toutes ses toiles. Ces symboles existent encore; le cheval, le joueur de violon ivre, le coq, sont toujours là; mais personne aujourd'hui ne leur en veut: ils sont même acceptés d'une manière qui ressemble à de l'affection. Cela provient, en partie, du fait que nous sommes habitués à eux, mais il est impossible aussi de ne pas s'apercevoir que quelque chose de nouveau qui tient de la maturité, de la facilité et du raffinement est entré dans l'œuvre du peintre. On pourrait être tenté de penser que c'est nous qui avons donné cela à un réfugié, que l'Amérique a raffiné ce qui était rude jadis; mais ce serait nous leurrer, parce que Chagall a vécu isolé à New York comme à Paris. Dès sa première jeunesse, il a choisi des symboles et s'est évadé du monde pour se réfugier dans ses rêves où il vit encore content. On peut donc supposer que sa grâce nouvelle ne vient que de son évolution à lui.»

Tout cela est vu et dit avec beaucoup de pénétration, sauf sur un point peut-être, l'allusion aux symboles, que j'aimerais tenter d'éclaircir. Lorsqu'on dit symbole, on sous-entend un contenu précis. Or les soi-disant symboles de Chagall n'en ont pas. Ce sont des prétextes qu'il emploie pour se réfugier dans sa fantai-

sie, lorsque le trop-plein de la passion déborde; ce sont des distractions spirituelles ou sentimentales. Doué d'une imagination sans bornes et sans pouvoir sur les événements extérieurs, que pouvait faire cet enfant perdu dans un monde qui lui était de plus en plus étranger? Il répond à la guerre, aux massacres, aux martyrs par sa peinture – le seul langage dont il est maître –, par des défis toujours plus obstinés; il conjure l'esprit du mal par des tendresses et des espérances d'autant plus douces qu'elles paraissent plus irréalisables. Ainsi il s'est évadé dans la poésie comme dans un refuge pour se retrouver en se perdant.

Le fait est que pendant son séjour en Amérique les formes de Chagall sont devenues plus fluides, plus propres au vol de l'imagination tandis que ses couleurs atteignaient une harmonie toujours plus sûre, dominant les tons intenses et se divisant en nuances subtiles. Tous les détails sont soumis à la nécessité de l'ensemble avec une cohérence qu'on dirait sévère si ce mot pouvait s'appliquer à Chagall et qui est essentiellement spontanée. D'où la fraîcheur et la vitalité de ses œuvres nouvelles. Chagall est né artiste et il a toujours aimé, préféré, idolâtré la couleur; on le voit dans ses œuvres peintes à Paris avant 1914. Mais quand les années ont passé, il est devenu un coloriste qu'on peut comparer aux plus grands de l'histoire de la peinture.

Une grande toile comme la *Chute de l'ange*, commencée en 1923 et achevée en 1947, montre bien son évolution morale et picturale. Le motif était tragique et, dans la période qui suivit son retour en France, Chagall était trop pénétré d'amour idyllique pour mener cette œuvre à son terme. En 1933, pressentant les troubles à venir, il la reprend longuement. La Chute de l'Ange ou la catastrophe de l'humanité, tel est alors son thème et il en donne une interprétation d'une violence inouie. Une énorme masse de rouge – du sang – tombe sur la terre. Un rabbin protège sa thora qu'il s'efforce de sauver; un homme et une pendule sont projetés dans l'air; le soleil et la lune, comme dans les crucifixions byzantines, apparaissent parmi les nuages; en bas, au fond, on aperçoit Vitebsk, le décor de toutes les souffrances. C'est un rêve qui reflète l'angoisse du moment. L'anxiété des années de jeunesse, la hardiesse et le défi de la Révolution russe, les évasions sensibles des années de 1920 à 1930, la triste fatalité de la décade suivante, tous les bouleversements essentiels du sentiment humain pendant les derniers quarante ans se trouvent fixés sur cette toile, non pas directement et matériellement comme dans une chronique, mais par des métaphores poétiques où l'on sent toujours la présence de l'éternel. On parle quelquefois des bizarreries de Chagall, il serait plus juste de souligner sa sensibilité qui vibre à toute résonance exté-

rieure. En 1947, il repeint à nouveau son tableau. La violence dramatique de 1933 s'est atténuée. Après tant de malheurs et de souffrances, Chagall regarde le monde avec plus de détachement et de sagesse. Sa forme est plus fluide, les duretés ont disparu: le visage du rabbin est une merveille d'humanité, la présence de la Vierge et de l'Enfant, du Crucifié, apporte à la composition une note de miséricorde et de piété. Tout est plus nuancé, plus riche, plus humain.

Divers autoportraits sont aussi révélateurs des changements survenus. En 1937, en Italie, il s'était peint en clown avec la Belle et la Bête – l'idéal et la sensualité, Dieu et l'Enfer – sortant de son cerveau. Il se sent gras, puissant, satisfait. Mais dans une gouache de 1939, il se représente maigre et mélancolique, méditant sur les malheurs humains, solitaire. En 1939 et 1940, il se peint encore, les pinceaux et la palette à la main, tout à fait découragé. Il y a derrière lui des anges, la Bête, des maisonnettes, des fleurs et il a devant les yeux l'envers de son tableau. Dans une œuvre de 1940, il est en deuil, en proie à la terreur et c'est en vain que la vache fidèle peinte sur un chevalet invoque le nom de Chagall. Des amoureux s'échappent transportés par le coq. Au fond apparaissent quelques maisons ou des constructions fantastiques.

Chagall s'entoure de la présence des êtres chers lorsqu'il commence en 1935 l'*Apparition de la*

famille du peintre, tableau qu'il a retravaillé bien des fois pour le finir en 1947. Il rêve que tous viennent le rejoindre lorsqu'il est devant son chevalet, non seulement Bella et Ida, mais ses parents disparus, ses frères et sœurs, et même les personnages de ses tableaux, le Juif avec la thora, l'ange... Il se dégage de la composition une tendresse un peu triste qui réunit dans la même vie affective les présents et les absents.

Chagall s'est représenté lui-même comme une ombre en 1943, *Entre chien et loup*, et c'est Bella qui lui apporte à travers les airs sa propre lumière. Autour de leur double visage se pressent les souvenirs de la Russie sous la neige, avec un réverbère qui se promène, une mère à tête de coq, et plus loin un traîneau, un village, la lune. En dehors d'une tache d'un rouge vif, d'un peu de bleu, la couleur est presque neutre. La figure de Chagall lui-même est saisissante; il semble qu'il l'ait dépouillée de tout élément réaliste et de toute indication anecdotique pour la définir comme une forme essentielle, pure et absolue, au regard droit comme un défi. La même année il peint *Dans la nuit*, qui le représente dans les rues de Vitebsk, jeune homme embrassant sa fiancée sous une lampe descendant du ciel; une blancheur lunaire éclaire la neige et la scène centrale qui émerge du bleu de la nuit environnante.

Durant cette période Chagall, obsédé par les malheurs du monde et recherchant leur signification, a

peint plusieurs crucifixions, vastes compositions chargées de personnages et de symboles, comme le *Martyr* de 1940. Le corps du supplicié est d'un jaune ivoire – c'est pour Chagall la couleur de la mort – accentué par le drap blanc et noir. Les couleurs claires, rose, bleu, orange et vert, qui jouent sur les vêtements de la femme en pleurs et du violoniste signifient des tentatives de diversion. Mais l'attitude dramatique de la mère, peinte en bleu foncé, nous ramène à la peur et au désespoir. Au fond, le village brûle; tout devient gris sous la fumée de l'incendie. Des monstres planent dans l'air; c'est l'apocalypse de saint Jean. Mais au centre, encadré par les hallucinations, l'incendie et le désespoir, il y a un homme, le Martyr. Victime de l'enfer déchaîné sur la terre, il n'est plus qu'un cadavre et pourtant lui seul vit. Il n'est pas Dieu et il n'est pas cloué sur la croix: il incarne le sacrifice de l'humain.

La folie qui s'est déchaînée sur la terre provoque en Chagall le réveil d'une force barbare. Dans *Le temps n'a pas de rives*, il représente un hareng ailé traînant une pendule en l'air, au-dessus d'un fleuve, d'une ville et d'un couple d'amants. Le motif ne pourrait être plus irrationnel; c'est du surréalisme parfait. La force magique du tableau réside dans sa couleur: le contraste qui s'établit entre les ailes tachées de sang, le poisson vert, visqueux et froid, le bois brun luisant de la pendule, révèle le progrès fatal du mal.

Dans le *Jongleur* de 1943, la forme est plus complexe et les couleurs encore plus riches. Un personnage multicolore portant une tête et des ailes blanches de coq, surgit d'une sorte d'enfer rouge. Il ne s'agit plus d'un simple acrobate; l'animalité a pris possession de la figure humaine. Dans ces obsessions de temps de guerre, le coq, symbole d'agressivité, joue un rôle important. L'extraordinaire *Coq rouge* est tout constellé d'ergots comme l'arbre épineux qui lui fait face. Au-dessus de l'énorme animal, Chagall n'est plus qu'un petit personnage qui vole dans les airs. Dans ce monde fantastique le peintre situe toujours sa personnalité. *En écoutant le coq* de 1944 montre une composition étagée en hauteur où l'arabesque du trait relie deux animaux d'égale importance, dont l'un a la tête de Chagall attentif au chant du coq sous la lune. Enfin dans le *Coq blanc,* peint à plusieurs reprises en 1947, Chagall s'identifie complètement avec l'animal qui emporte sur ses ailes la femme aimée.

Après la mort de Bella, qui a jeté Chagall dans un profond accablement, après la fin de la guerre et des massacres, une aube claire luit sur le monde. Des œuvres nouvelles témoignent chez Chagall du retour de la joie sans laquelle quelque chose manquerait sur cette terre.

L'autonomie de la couleur et de la touche

1947-1956

En 1947, Chagall revient en France et se fixe l'année suivante à Orgeval près de Paris. C'est pour lui comme un retour à la vie. En effet, malgré le succès obtenu aux Etats-Unis et la gentillesse avec laquelle il avait été accueilli dans les années terribles par ses amis américains, il se sentait dépaysé là-bas. Il était trop tard pour qu'il pût adhérer sentimentalement à un pays dont il ne réussit pas à apprendre la langue malgré quelques efforts. La mort de Bella surtout avait étendu un voile noir sur l'horizon.

Pendant les dernières années de son séjour en Amérique, il avait vécu retiré à la campagne. Malgré son amour pour Paris, qui s'exprime dans une suite d'esquisses fulgurantes, ébauche de la série de peintures qui sera réalisée quelques années plus tard, il ne supporte plus l'existence dans une grande ville

bruyante et animée; il a besoin de la présence de la nature et de l'isolement pour peindre.

En 1949, il est attiré par la Méditerranée et réside d'abord à Saint-Jean-Cap-Ferrat, puis à Vence, où il s'établit définitivement. Après que le destin l'eut éprouvé encore une fois, il vit maintenant paisiblement dans une villa au milieu des orangers en compagnie de Valentine, qu'il a épousée en 1952.

Depuis son retour en France, il a fait de fréquents séjours à l'étranger, notamment en Italie, en 1948 à Venise, où il reçoit le prix de gravure de la Biennale, en 1951 en Israël, en 1952 à Rome, Naples et Capri, en 1953 dans la région de Gênes et à Turin où est réalisée la plus grande exposition de ses œuvres, en 1954 à Ravenne. Il réside pour la première fois à Londres en 1954 et l'atmosphère si particulière de cette ville le séduit. Enfin il fait deux séjours importants en Grèce, en 1952 et 1954, pour préparer l'illustration de *Daphnis et Chloé.*

Ce voyage en Grèce marque un renouveau de sa vision et exerce sur son œuvre une influence qui n'est pas inférieure à celle qu'avait eue le voyage en Palestine vingt années plus tôt. A l'évasion de son inspiration habituelle correspond la recherche de nouvelles techniques. Ainsi l'aspect dépouillé de la terre lui suggère un style rapide et synthétique, une touche plus visible et plus directe. Naturellement il s'est enthousias-

mé pour les statues archaïques du Musée d'Athènes et les sculptures d'Olympie. Mais il a été surtout sensible à la beauté des îles, à la vibration de l'atmosphère sur les collines, à la légère végétation des rivages, à l'opulence des fruits et à l'éclat des fleurs. L'impression ressentie est si forte que, lors de son premier voyage, il semble n'en conserver que des éléments essentiels qu'il traduit avec une grande sobriété de moyens. Ce n'est sans doute pas un hasard si à peu près à la même période il s'intéresse pour la première fois de sa vie à la sculpture, taillant dans le marbre des reliefs, où il reprend des thèmes qui lui sont familiers, en donnant une interprétation apaisée et purifiée. Au cours de son second voyage en Grèce, Chagall, désormais maître de ce nouvel univers, y perçoit des floraisons secrètes et ses motifs s'enrichissent de nuances délicates.

Lorsque Chagall peint les sujets qui l'inspiraient autrefois, des amoureux au milieu des fleurs, des écuyères, des poissons volants, il manifeste une préoccupation plus grande de l'autonomie de la couleur. Ainsi dans *La belle rousse* de 1949, ce qui domine, c'est la splendeur, la densité lyrique de l'harmonie des roux, des verts et des bleus. Il en est de même dans les deux grandes compositions exécutées en 1950 pour un théâtre londonien et demeurées à l'atelier de l'artiste: le *Théâtre* et le *Cirque*. Dans ce dernier tableau, la trapéziste tombe à la renverse entre un poisson, un profil de

cheval, une lune avec un violon; mais il semble que le motif lui-même ne soit qu'un prétexte pour rechercher l'expression chromatique. Le *Soleil rouge* de 1949 donne le ton aux personnages qui volent alentour. Le *Coq aux amoureux* montre la pénétration des formes par la couleur; les personnages émergent d'un buisson ardent.

Cette couleur qui est posée comme des langues de feu, c'est celle que Chagall a élaborée dans ses expériences de céramiste poursuivies à Vence et à Vallauris et auxquelles il a su imprimer sa profonde originalité. Dans ce domaine, où les intentions de l'artiste sont toujours prolongées par les surprises de la matière, l'apport de Chagall est unique et il va jusqu'à une prolifération des formes qui permet à l'objet d'épouser tous les développements possibles du thème.

Beaucoup de ces céramiques sont consacrées à des scènes religieuses. C'est que Chagall qui a repris le travail inachevé de l'illustration gravée de la Bible est hanté par le désir de transposer dans des décorations murales, des plus petites jusqu'aux plus grandes dimensions, les sujets qu'il possède si profondément. Invité à décorer le baptistère de l'église d'Assy, il le conçoit en carreaux de céramique (travail actuellement en cours). Mais il songe aussi à de vastes peintures qui meubleraient tout un édifice. Il a déjà réalisé les panneaux essentiels de ce projet avec le *Roi David*, *Moïse*, la *Traversée de la mer Rouge*. Ces compositions en hauteur,

même lorsqu'elles comportent des éléments très variés et des centaines de personnages, sont organisées selon des rythmes allongés ou circulaires qui évoquent la rigueur de l'art byzantin. Ainsi le tableau du *Roi David* est traversé dans toute sa hauteur par le personnage royal en train de jouer de la lyre et qui voit surgir comme une comète dans la nuit une blanche silhouette de femme.

Un thème prend une ampleur particulière dans l'œuvre récente de Chagall, celui des vues de Paris. Dans sa jeunesse, Chagall avait introduit plusieurs fois la Tour Eiffel dans des tableaux, notamment dans l'*Autoportrait aux sept doigts* et dans *Paris par la fenêtre*; aujourd'hui ce sont tous les détails de la ville qu'il invoque, l'Opéra, Notre-Dame, la Madeleine, le Sacré-Cœur et aussi la colonne Vendôme, le génie de la Bastille, les ponts, les quais, les tours, les frontons; mais il ne leur donne pas la même signification qu'autrefois. En 1913, la Tour Eiffel s'impose à lui comme un élément de mystère, d'hallucination, d'angoisse; maintenant elle est un souvenir vivant. C'est à Vence qu'il rêve de Paris; il évoque comme d'anciens amis les rues et les monuments qui lui étaient familiers. Il les voit avec son imagination et son cœur, sous des lumières assourdies tremblant au loin et qui suggèrent seulement les formes; il les contemple avec une sorte de détachement, sans beaucoup de joie, sans tristesse, acceptant la

destinée qui l'a fixé en France. Vitebsk ne s'interpose plus; Chagall peut regarder Paris. Vence lui suggère aussi, avec ses vieilles maisons sous la lune, des paysages nocturnes et des *Chevauchées sur les toits* dont les couleurs jaune et orange prennent une puissance inouïe.

Tous ces tableaux récents ont beau porter un titre, il serait plus juste de les qualifier par les tons qui les dominent: jaune et orange, vert et bleu, bleu et rouge... car c'est avec ces composantes que s'organisent les différents plans. La conception de la couleur suit pour Chagall un développement continu; toujours plus enveloppée et plus souple, elle se prête à l'expression de toutes les nuances de son imagination. La naïveté de ses enthousiasmes, l'habileté de ses ripostes aux blessures de la vie, l'échelle de ses attitudes qui vont de l'angélisme à une malice diabolique, trouvent désormais à s'extérioriser dans de simples rapports de couleurs. Qu'il s'agisse de motifs traditionnels ou nouveaux, la couleur de Chagall a gagné son autonomie.

Mais Chagall va plus loin encore puisque dans ses dernières œuvres il aboutit à l'autonomie de la touche. Ses gouaches ont toujours montré une très grande liberté; celles du voyage en Grèce semblent l'avoir libéré de toute contrainte. Il est curieux que ce soit l'inspiration du pays classique par excellence qui l'ait amené à ce point extrême de légèreté; et à cet égard nous avons déjà remarqué que le second voyage

représentait par rapport au premier une évolution rapide. Il semble bien que la liberté de ces gouaches aura cette fois sa transposition dans le domaine de la peinture. *Les amandiers* et *La fenêtre* de 1955 sont de grandes compositions à l'huile qui gardent le frémissement et la transparence de la gouache tout en étant parfaitement cohérentes et abouties. Cela permet à Chagall de traduire plus directement des impressions éprouvées. Ainsi l'autonomie de la touche se révèle créatrice d'une nouvelle beauté.

Chagall reste dans l'histoire de la peinture du XX^e^ siècle comme celui qui a senti mieux que personne la nécessité de la poésie dans la peinture et qui s'est lancé dans les aventures les plus dangereuses de l'imaginaire pour donner une réalité à l'invisible. Il a réussi à créer une transcendance à lui, une religion qui lui est propre et qui relie ses affections terrestres aux événements du monde. Il n'est pas douteux que cette manière de peindre est originale, riche et attrayante non seulement par ses formes et ses couleurs mais parce qu'elle réunit et synthétise avec une grâce incroyable l'Orient et l'Occident.

Méditons un instant sur le caractère extraordinaire de cet art qui demeure si étranger à ce que nous appelons l'art classique. Assurément, Chagall n'est pas le premier grand peintre qui se soit engagé dans cette

voie. Jérôme Bosch, par exemple, qui est si différent de lui et pourtant si proche, a déjà apporté une réalité artistique nouvelle en révélant des mondes fantastiques. Mais, malgré tout ce qui s'est passé depuis un siècle, le jugement critique ne s'est pas encore libéré de la conception héritée du goût néo-classique du chef-d'œuvre parfait et absolu, détaché de la personnalité de l'artiste et de ses défauts humains, donné en modèle aux temps à venir.

On ne peut pas juger Chagall avec ces principes. Son œuvre s'identifie avec sa personnalité d'artiste, elle est une métaphore poétique de sa propre biographie. Ce qui fait la valeur d'un tableau, ce n'est pas qu'il existe, c'est qu'il soit habité par la vie créatrice. Sans doute cela est-il vrai même de Raphaël, encore que ses œuvres aient précisément suggéré ce détachement, cette objectivité que les néo-classiques d'hier et d'aujourd'hui se plaisent à exalter. Mais voilà bien l'erreur critique. Ce détachement, cette objectivité n'ont d'intérêt qu'en fonction d'un goût transitoire comme celui de la Renaissance. L'art de Raphaël et par conséquent sa valeur absolue résident dans sa veine créatrice, subjective, comme chez tous les artistes de toutes les époques.

Quant à Chagall, ou bien l'on apprécie sa veine créatrice, toujours changeante et toujours constante, si étroitement liée à ses passions, à ses fantaisies, à ses cau-

chemars; ou bien on ne comprend rien à son art. Il a créé plusieurs chefs-d'œuvre, mais il ne propose pas de modèle. Il nous donne son art et rien d'autre. Il est impossible de l'imiter. A mon avis, c'est là une force et non une faiblesse; on ne peut pas imiter l'art.

Chagall aussi a nourri des préférences de goût, par exemple pour la plastique, le mouvement, le rythme, l'équilibre, l'énergie, et il a inventé des mythes. Mais il a passé outre à ses propres inventions, les oubliant ou se moquant d'elles toutes les fois qu'il a suivi spontanément son imagination à l'aventure.

Bornons-nous à marquer son pouvoir créateur qui va de surprise en surprise, heureux même lorsqu'il affronte les catastrophes, charmant et émouvant même lorsqu'il engendre des monstres. Et nous nous apercevrons que la continuité de cet élan est le vrai chef-d'œuvre de Chagall.

Témoignage personnel sur l'auteur

par Jean Leymarie

En octobre 1938, j'arrivais comme interne au lycée de Toulouse, en première supérieure. Les jours de sortie, après la partie de billard ou la séance de cinéma, j'allais à la librairie que tenait, pour vivre, Silvio Trentin, professeur en exil et militant antifasciste. C'est la première personnalité italienne qu'il m'a été donné de fréquenter et je garde un souvenir profond de ce grand humaniste et de ce combattant résolu qui sacrifia sa vie à ses convictions. C'est lui qui m'offrit, par une sorte d'intuition prémonitoire, l'*Histoire de la critique d'art* de son compatriote et camarade de lutte Lionello Venturi, qui venait de paraître en édition française. D'origine paysanne et ne connaissant pas encore Paris, je n'avais alors aucune formation artistique et je ne songeais nullement à me tourner vers les musées. J'étais

attiré par la poésie et par la philosophie. J'ai lu très attentivement, en annotant chaque chapitre, cette étude fondamentale de Venturi, comme un ouvrage d'esthétique, comme la révélation d'un univers mystérieux qui me semblait aussi fascinant qu'inaccessible.

La guerre survient et j'ai été pris durant plusieurs années, dans l'armée et dans la résistance, sans pouvoir suivre les cours universitaires. Les peintures du Louvre, que je n'avais pas encore vues sur place, se trouvaient repliées dans le Lot, près de mon village natal. En été 1943, leur conservateur, René Huyghe, rencontré par hasard, m'embauche dans son personnel de surveillance et me confie peu après la responsabilité du dépôt de Vayrac, dans la zone même où Malraux avait son maquis. Après la Libération, j'ai convoyé le retour des œuvres à Paris et j'ai été retenu dans la petite équipe qui constituait alors le département des peintures, au Louvre.

Un matin, en automne 1945, où j'étais de permanence, je reçois un appel téléphonique de Lionello Venturi, de passage à Paris, qui cherchait à joindre les conservateurs. Je lui dis mon admiration pour son livre théorique et aussi pour les *Archives de l'impressionnisme*, que j'avais consultées en préparant le Musée de l'impressionnisme, au Jeu de Paume. Il me convie tout de suite à déjeuner, en tête à tête, à son hôtel du Pont Royal. Malgré les restrictions du moment, ce fut un

repas délicieux, avec le meilleur vin, qu'il savait choisir et déguster, le charme rayonnant de sa personne et de sa conversation. J'étais conquis. Nos liens d'affection furent immédiats et il devint pour moi comme un père spirituel.

Durant quinze années, nous ne cessâmes de correspondre, de nous retrouver, à Paris, à Rome, à Venise pour les Biennales, à Aix-en-Provence, sur les lieux de Cézanne, avec nos amis communs Léo Marchutsz et André Masson (c'est à André Masson que l'on doit, dans la revue «Critique» de décembre 1946, le meilleur compte rendu de son livre sur *Les peintres modernes*), à Genève, où j'enseignais, où vivent deux de ses enfants, à New York, où j'assistais à ses conférences organisées par Meyer Schapiro, autre maître prestigieux à qui je dois aussi beaucoup. Il prenait part régulièrement aux Congrès des historiens et des critiques d'art, dont il animait les débats avec sa largeur de vues, son autorité souriante mais ferme sur les principes. J'eus avec lui des voyages émerveillés en Sicile, en Turquie et en Grèce, en Yougoslavie, en Irlande. Peu de temps avant sa mort, nous étions encore ensemble à Munich. Le dernier jour du colloque, quand les participants s'attardaient à table ou partaient se coucher, il avait regagné, seul, les salles du musée laissées ouvertes pour nous et je le vis, vers minuit, en train de contempler, éperdu d'émotion, l'un des sommets de Titien, la

seconde et sublime version du *Couronnement d'épines*, acquise, je crois, par Tintoret. C'est l'ultime et radieuse image que je garde de lui. Très jeune, il avait accompagné son père dans tous les musées d'Europe et il conserva jusqu'à la fin son enthousiasme d'enfance.

J'ai découvert l'Italie en mai 1946. J'avais échangé mon appartement de Paris contre celui d'un peintre de Florence et je n'avais pas les moyens d'aller au-delà de la Toscane, où je visitais Berenson, Longhi, Ragghianti, Carli. Venturi me fit venir à Rome durant une semaine, me logeant dans l'atelier d'un peintre absent, m'accueillant à chaque repas pour écouter mes impressions de néophyte et me donner ses conseils. J'ai poussé jusqu'à Naples mais je n'ai pas osé voir de sa part, à cause de son âge, Benedetto Croce. Dès 1947, il me présentait et me recommandait à son gendre, Albert Skira, le célèbre éditeur avec qui commençait aussitôt la collaboration qui se poursuit encore.

Je n'apporte ici qu'un simple et fervent témoignage personnel, non une contribution à l'examen d'une pensée qui demeure toujours actuelle par sa cohérence, son ampleur, son ouverture. Dans une époque trop souvent sectaire et nationaliste, Lionello Venturi possédait, fortifiée par ses séjours en France et aux Etats-Unis, cette «grâce divine du cosmopolitisme» que Baudelaire jugeait indispensable à l'exercice critique. De plus il a montré, dans sa vie et dans tous ses engagements

courageux, que la lutte pour l'autonomie de l'art est inséparable de la lutte pour la défense de la liberté. En assimilant à son usage l'esthétique de Croce et les théories de la visualité pure, en éclairant et en rectifiant au fur et à mesure sa démarche, en allant des ateliers aux musées, des musées aux ateliers, il a su combiner l'expérience italienne du connaisseur avec la rigueur de la méthode anglo-saxonne et l'intuition combative de la critique française. Il s'attache à saisir, dans leur spécificité, les moments tournants de l'histoire artistique, les génies révolutionnaires qui créent les mutations décisives. Il analyse aussi la singularité des peintures individuelles en distinguant ce qui relève du style ou du goût, de la prose ou de la poésie, en isolant le miracle qui se nomme chef-d'œuvre. Sa langue souple et limpide est classique, sans aucune affectation, et les traductions n'en transmettent pas toujours les nuances et le frémissement.

J'ai accepté, depuis 1975, la présidence de la Société des Amis de Camille Pissarro, en hommage à sa mémoire. Je n'ouvre jamais une séance, à Pontoise, sans évoquer l'étude fine et chaleureuse qu'il a consacrée à ce grand peintre, qui fut aussi l'exemple de droiture morale et politique, de clairvoyance artistique, d'idéal humanitaire auquel il s'est identifié. Il pouvait reprendre à son compte la déclaration magnifique de Pissarro: «J'ai senti que s'émancipait ma conscience dès les jours où s'émancipèrent mes yeux.»

Lionello Venturi

Notice biographique

Lionello Venturi (1885-1961), né à Modène, Italie, appartient à une famille célèbre d'historiens d'art. Après des études classiques à Rome et à Venise, il est nommé surintendant aux Galeries des Marches, au palais d'Urbino, avant d'occuper la chaire d'histoire de l'art à l'Université de Turin. Il publie différents textes sur l'art ancien, notamment sur *Léonard, Giorgione* et *Caravage,* ainsi qu'un ouvrage de réflexion esthétique, *Le goût des primitifs,* dont la parution soulève une violente polémique dans les milieux conservateurs italiens. En 1931, ayant refusé de signer son allégeance au régime fasciste, il est contraint de s'expatrier à Paris, où il se consacre à la rédaction du *Catalogue raisonné de l'œuvre de Paul Cézanne.* Il publie également *Les Archives de l'Impressionnisme* et le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Camille Pissarro,* réalisé en collaboration avec le fils du

peintre. Son ouvrage sur *L'histoire de la critique d'art*, paru en 1937, reste aujourd'hui encore un ouvrage de référence. A la déclaration de guerre, il se rend aux Etats-Unis, où il enseigne dans les principales universités américaines. Rentré en Italie dès la fin des hostilités, il est nommé professeur à l'Université de Rome et mettra tout son œuvre pour permettre au public italien de renouer avec les grandes valeurs de l'art international, ancien autant que contemporain.

Il a publié également différents ouvrages d'ensemble sur la *Peinture italienne* (1948), *La Renaissance* (1951) et les *Peintres modernes* (2 vol., 1953), ainsi qu'un volume de synthèse esthétique *Pour comprendre la peinture, de Giotto à Chagall* (1950), qui connaîtra un immense succès.

Marc Chagall

Points de repère

1887 * Naissance à Vitebsk (Russie) de parents de condition modeste, mi-artisans, mi-paysans, profondément croyants (hassidisme). La famile compte neuf enfants. Devient élève à l'école de peinture de Jehuda Pen, à Vitebsk. **1907** * Le jeune Chagall décide de partir pour Saint-Pétersbourg et entre à l'Ecole Impériale d'Encouragement des Arts. **1908/1909** * Rentre en contact avec l'art moderne à l'école, récemment ouverte, de Léon Bakst. Un député de la Douma lui propose une petite bourse pour un séjour à Rome ou à Paris. **1910/1913** * Chagall est à Paris et s'installe dans un des ateliers de La Ruche. Se lie avec l'avant-garde de Montmartre qui réunit Cendrars, Canudo, Max Jacob, Apollinaire ainsi qu'avec les peintres La Fresnaye, Delaunay, Modigliani. Commence à exposer aux Indépendants et une fois au Salon d'Automne.

1914 * Un courtier en tableaux lui propose son premier contrat. Première exposition dans les locaux de la revue «Der Sturm» à Berlin. Regagne la Russie et retourne à Vitebsk retrouver sa fiancée Bella. La guerre éclate. Est mobilisé dans le service de camouflage à Saint-Pétersbourg. **1915** * Se marie (l'année suivante naîtra sa fille Ida). Exposition à Moscou. **1917** * La Révolution russe éclate. Est nommé commissaire des Beaux-Arts pour le gouvernement de Vitebsk. Fonde une Académie, dont il est directeur peu de temps, et invite Lissitzky, Pougny, Malevitch. **1919** * Rejoint Moscou et reçoit la commande des peintures murales pour la salle du nouveau Théâtre d'Art juif, ainsi que des décors et des costumes. **1922** * Décide de revenir en France. Passe par Berlin où le marchand Cassirer lui propose une série de gravures sur des thèmes de l'autobiographie «Ma vie» qu'il a commencé de rédiger en Russie. **1923** * A Paris, Ambroise Vollard lui commande l'illustration des «Ames mortes» de Gogol. **1924** * Différents séjours en France (Bretagne, Auvergne, Savoie, Pays basque et dans le Midi). **1926** * Première exposition à New York. **1927** * Commence l'illustration des «Fables» de La Fontaine pour Vollard. Se lie d'amitié avec Jacques Maritain, Jean Paulhan et Jules Supervielle. **1931** * Invité par le maire de Tel-Aviv, pour l'inauguration du Musée de la ville, se rend en Palestine, Syrie, Egypte, et se familiarise avec les pay-

sages de la Bible dont il entreprend l'illustration. Publication de «Ma vie». **1933** * Rétrospective à la Kunsthalle de Bâle. Voyages en Espagne, Angleterre, Hollande. A Mannheim, les nazis font un autodafé de ses œuvres. **1935/1938** * Profondément troublé par l'atmosphère de persécutions et de guerre qui s'étend sur le monde, accentue les éléments tragiques et religieux dans ses tableaux. **1939** * Reçoit le prix Carnegie. **1940** * Devant l'invasion allemande, se réfugie dans la vallée de la Loire, puis s'installe à Gordes. **1941** * Invité par le Museum of Modern Art de New York, part pour les Etats-Unis où il arrive le 23 juin, jour de l'invasion de la Russie par les troupes allemandes. Vitebsk est occupée et détruite. Retrouve à New York les peintres Léger, Masson, Mondrian... et bien d'autres réfugiés, dont Lionello Venturi, qui écrira une monographie de l'artiste. Expose régulièrement à la Galerie Pierre Matisse. **1942** * Décors et costumes du ballet «Aleko» de Tchaïkovsky, avec une chorégraphie de Massine. **1944** * Mort de Bella. **1945** * Décors et costumes pour «L'oiseau de feu» de Stravinsky, avec une chorégraphie de Balanchine, au Metropolitan Opera de New York. **1946** * Rétrospective au Museum of Modern Art de New York et à l'Art Institute de Chicago. **1947** * De retour en France, s'installe à Orgeval, près de Saint-Germain-en-Laye. **1948** * Reçoit le Prix international de la Gravure à la XXIV[e] Biennale de Venise. **1950** * S'ins-

talle à Vence, dans le Midi, et s'intéresse à la céramique. **1951** * Exposition en Israël, où il se rend pour la deuxième fois. **1952** * Epouse Valentine Brodsky. Voyage en Grèce où il retournera deux ans après. **1953** * Série des toiles consacrées à Paris. **1957** * Troisième voyage en Israël pour l'inauguration de la «Maison Chagall» à Haïfa. **1959** * Elu membre honoraire de l'Académie américaine des Arts et des Lettres et de l'Institut National des Arts et des Lettres. Docteur Honoris Causa de l'Université de Glasgow. Travaille aux vitraux de l'abside nord de la cathédrale de Metz, qui seront exposés l'année suivante au Musée de Reims. **1960** * Maquette des vitraux pour la Synagogue du Medical Center Hadassah à Jérusalem, sur le thème des Douze Tribus d'Isarël. **1961** * Un bâtiment spécial est édifié temporairement dans la cour du Musée du Louvre pour accueillir l'exposition des vitraux «Les Douze Tribus d'Israël», qui ira à New York. **1964** * Le 23 septembre, inauguration du décor du plafond de l'Opéra Garnier à Paris, d'une surface de plafond de 220 m², commande d'André Malraux. **1969** * Grâce au général de Gaulle et au ministre André Malraux, pose de la première pierre du Musée National Message Biblique Marc Chagall à Nice, le seul, en France, consacré à un artiste vivant (le musée ouvrira ses portes le 7 juillet 1973, date de son anniversaire). Voyage à Jérusalem pour l'inauguration du Nouveau

Parlement de Jérusalem, ensemble comportant des mosaïques de sol, une mosaïque murale et trois grandes tapisseries avoisinant une surface globale de 100 m². Rétrospective «Hommage à Chagall» organisée au Grand Palais à Paris. **1970** * Rétrospective de l'œuvre gavé à la Bibliothèque Nationale. Inauguration des vitraux de l'église du Fraumünster de Zurich. **1971/1972** * Mosaïque murale pour le Musée National Message Biblique à Nice. Grande mosaïque, commandée par la First National City Bank de Chicago. Entreprend l'illustration de «L'Odyssée» pour Mourlot qui lui demandera plus de trois années de travail. Vitraux pour la salle de concert du Musée National Message Biblique. **1973** * Sur invitation du ministre de la Culture soviétique, se rend à Moscou et Leningrad. **1974** * Se rend à Chicago: accueil triomphal dans la ville pavoisée en son honneur, pour l'inauguration de la mosaïque «Les quatre saisons», bloc rectangulaire monumental de 25 x 5 x 4 m. **1975** * Maquette pour un vitrail destiné à la Chapelle des Pénitents à Sarrebourg (France). Cette réalisation d'une dimension exceptionnelle (12 x 7,6 m) a pour thème «La Paix». **1977** * Est nommé Grand-Croix de la Légion d'Honneur. Voyage en Italie, puis en Israël où il est nommé membre d'honneur de la ville de Jérusalem.

Réside et travaille dans sa propriété de Vence où il meurt, presque centenaire, en **1985**.

Principales localisations des tableaux mentionnés

Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

A la Russie, aux ânes et aux autres, 1911
Apparition de la famille du peintre, 1935-1947
L'atelier, 1910
Autoportrait, 1917
Bella à la collerette, 1923
Le cimetière, 1917
Le cirque, 1950
La corbeille de fruits, 1927
Double portrait au verre de vin, 1917
Esquisse pour l'Introduction au Théâtre d'Art juif, 1919
Esquisse pour «La Révolution», 1937
Moïse, 1950-1952
Le mort, 1908
Paysage cubiste, 1918
Le père, 1911
Portes du cimetière, 1917
Sainte Famille, 1910

Le trapèze (L'acrobate), 1930
Traversée de la mer Rouge, 1952

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Le rêve, 1927

Amsterdam, Stedelijk Museum

Autoportrait aux sept doigts, 1912-1913
Femme enceinte, 1912-1913
Ida devant la fenêtre, 1924
Synagogue à Safed, 1931

Bâle, Kunstmuseum

Bella aux gants noirs, 1909
La chute de l'ange, 1923/1933/1947
Le marchand de bestiaux, 1912

Chicago, The Art Institute

Le jongleur, 1943

Eindhoven, Stedelijk Van Abbe-Museum

Hommage à Apollinaire, 1911-1913

Musée de Grenoble

Songe d'une nuit d'été, 1939

Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum

Le coq, 1928
La maison grise, 1917

New York, Museum of Modern Art

Esquisse pour le décor du ballet «Aleko», scène IV, 1942
Moi et le village, 1911
Le temps n'a pas de rives, 1930-1939

New York, Solomon R. Guggenheim Museum

La maison qui brûle, 1913
Paris par la fenêtre, 1913
Le soldat boit, 1912-1913

Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall

Le Roi David, 1950-1951

Philadelphia Museum of Art, Arensberg Collection

Le poète ou Half past three, 1911

Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

La promenade, 1917

Venise, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca'Pesaro

Rabbin en prière, 1914

Achevé d'imprimer

Avril 1994

IRL Imprimeries Réunies Lausanne s.a.

Imprimé en Suisse

L'art en texte

Dans la même collection

Giulio Carlo Argan
FRA ANGELICO

André Fermigier
COURBET

Georges Bataille
MANET

L'art en texte

Classique

Marc Chagall

de
Lionello Venturi

Chagall reste dans l'histoire de la peinture du XX^e siècle comme celui qui a senti mieux que quiconque la nécessité de la poésie dans la peinture et qui s'est lancé dans les aventures les plus dangereuses de l'imaginaire pour donner une réalité à l'invisible. Il a reussi à créer une transcendance à lui, une religion qui lui est propre et qui relie ses affections terrestres aux événements du monde. Il n'est pas douteux que cette m[illegible]re est originale, riche et attrayante non seu[illegible]ormes et ses couleurs mais parce qu'elle r[illegible]e avec une grâce incroyable l'Orient et l'oc[illegible]

9 782605 002672

FO 2300

REP-543*